

山东大学

硕士学位论文

清代满族音乐结构与曲牌的研究

姓名：汤晓霞

申请学位级别：硕士

专业：中国古代史

指导教师：胡新生

20080401

原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的科研成果。对本文的研究作出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本声明的法律责任由本人承担。

论文作者签名：向晓霞 日期：08.4.1

关于学位论文使用授权的声明

本人同意学校保留或向国家有关部门或机构送交论文的印刷件和电子版，允许论文被查阅和借阅；本人授权山东大学可以将本学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文和汇编本学位论文。

(保密论文在解密后应遵守此规定)

论文作者签名：向晓霞 导师签名：刘书生 日期：08.4.1

摘 要

满族是中国五十五个少数民族中具有四千多年历史的古老民族，现在有人口近千万，居全国民族的第三位。清兵于顺治元年（1644）入关定鼎中原，使满族音乐进入第二个阶段。由于汉族音乐的影响，满族音乐自清代至今的 300 多年达到了比较高度的融合与同化，而保留其音乐自身特点的情况较少。到了辽、金（907——1234）以及元（1280——1368）、清（1644——1911）各代少数民族贵族政权的建立，使汉族音乐与少数民族音乐的融合出现过多次高峰时期。

满族作为一个伟大的民族，首先在于它能不断的吸收和运用汉族先进经验，从汉文、汉语到汉族音乐都能够兼收并蓄，用以丰富自己民族的文化。这是一个人口较少的满族能统治人口众多的中国长达 260 多年之久的重要原因，而且也是满族音乐能在汪洋大海似的汉族音乐文化包围之中得以不断传播和发展的一个不容忽视的因素。满族音乐自清代至今 300 多年，由于汉族音乐的影响，满族音乐达到了比较高的融合和同化，而出现了满族音乐特点保留较少的情况。满族人入关后，建立了音乐机构“乐部”，制定“庆隆舞”、“世德舞”、“德胜舞”等。清王朝统治二百余年，满汉文化的第三系融合，使中国文化呈现空前繁荣。其间，满洲音乐继女真音乐之后也得以发展。

对满洲音乐这种超越时空(历史、地域、社会发展阶段)的跨文化，不能完全运用即定的分类逻辑去分析它；而应当强调综合性的、整体式的研究。即使在一些具体的项目研究上，也应如此。你不能象钢琴师带着音乐在悉尼大剧院为帕瓦洛蒂调音一样，除了琴弦的振动以外可以对舞台上的其它一切置若罔闻。而要象旅行家到法兰西去参观巴黎圣母院，把自己置身于神秘的宗教氛围之中，对那个具有独特建筑风格、传奇般的历史杰作，做一个全方位的考察即从对文化事项的整体观照中，去发现和阐其音乐的独特审美情趣和艺术魅力。

满族音乐明显地不是什么独立于生活方式之外的一种“艺术”样式，它就是生活本身。人们不要期望以自己生活其中的价值体系为参照系去分析和评价它能够奏效；就如同欧洲人不能用自己使用刀叉进餐的习惯试图去解释、或者矫正中国和日本人使用筷子吃饭的风俗一样。刀叉与筷子虽然都是相同功用的餐具，却

又各自具有不同的文化内涵。不管怎样，音乐都是人类不可缺少的。因此，对于满族音乐研究对于整个国家的文化和音乐的研究和发展都是至关重要的研究。

对一个民族的音乐文化进行综合性的整体研究，不仅可以了解其音乐的历史发展脉络和各种传统音乐的概况，还能从音乐的现状中窥视见其未来的趋向。

满族音乐的发展经历了一个复杂而独特的历程。对于后人研究现代音乐的发展有着不可忽视的作用。现代的很多流行音乐因素都有清代满族音乐的影子。对于爱好音乐和从事音乐工作的学者来说，揭开清代满族音乐神秘的面纱，会极大的推动音乐的发展。

在民族音乐融合潮流中，满族音乐自身也不断的得到发展与壮大。清代满洲音乐也逐渐显示出其特有的音乐风格，其音乐发展对于后来的无论是汉族音乐还是各少数民族音乐的发展都有着非同一般的影响。

我们通过对于满洲音乐的历史（第一章里做了介绍）了解满族音乐的悠久历史，歌种、曲种、乐种（第二章等）的研究，了解满族的民歌来历、分类，八旗子弟的音乐，从而了解音乐对于整个中国，整个社会的发展作用。

本文作者从小爱好音乐，曾学过钢琴、手风琴、单簧管等乐器，后从事音乐教育多年，一直比较喜欢中国的音乐，中国的音乐文化博大精深，有着丰富深厚的蕴涵。本文从众多人不太了解的满族音乐谈起，对于今后中国音乐的研究有着重大意义。现在研究这方面音乐的人很少，我在给学生讲课的时候，学生对于中国的音乐尤其是民乐相知甚少，现在的这种情形对于中国音乐的发展形势是很不利的，中国古老的音乐文化如果没有了传承，我们将如何继续发扬光大中国的音乐文化？如何将中国音乐文化走向世界？所以本文从清代的音乐研究开始，发现挖掘古老的音乐文化，希望对今后中国音乐研究有所帮助。

关键词：满族音乐；清代；少数民族；满洲音乐

ABSTRACT

Manchu is an ancient nation in China's 55 Ethnic Minorities having more than 4000 years history and now having a population of nearly 10 million, ranking the country third in the nation. Qingbing Shunzhi in the first year (1644) entry Ding Ding Zhongyuan, the Manchu music into the second phase. As the impact of Han Chinese music, Manchu music from the more than 300 years since Qing Dynasty to achieve a relatively high degree of integration and assimilation, and retain their own characteristics of music less. To the Liao, Jin(907--1234) and Yuan (1280--1368) and Qing(1644--1911) and the establishment of political power elite minority, the integration of music between Han Chinese music and Ethnic Minorities music presented many times during the peak period.

Manchu as a great nation, first of all is that it can continue to absorb and apply the advanced experience of the Han nationalit from the Chinese, Han Chinese to Han music to enrich their own national culture. This is a small population of Manchu rule to a large population of up to 260 years in China as long as the important reasons, but also Manchu music can be like ocean surrounded by Han Chinese music culture to the development of a communication and can not be ignored Factors. Manchu music has been 300 years since Qing Dynasty, because of the impact of music Han, Manchu music reached a relatively high integration and assimilation, and a Manchu music features to retain relatively few cases. Manchu people entry, a music institution "Music" and draw up a "Qinglong Dance, "Shide Dance" and "Desheng Dance." Rule of the Qing Dynasty more than 200 years, the Third Man-Han culture of integration so that the unprecedented prosperity of Chinese culture show. During this period, following the Nuzhen music Manchuria after the music has to develop.

This music of Manchuria Beyond Time and Space (historical, geographical, social development phase) of cross-cultural, can not fully use the classification logic that is scheduled to analyze it, and it should be emphasized that a comprehensive, overall-style research. Even in some specific research projects, should also be the case. You can not, as pianist with music at the Sydney Opera House for Pavarotti mixer, in

addition to strings of vibration can be outside the arena turned a deaf ear to all of the other. In order to travel home to the French like to visit Notre Dame de Paris, their exposure to the mysterious religious atmosphere, which has a unique architectural style, the legendary historical masterpiece, to do a comprehensive study of cultural issues from the overall Perspective, to find their music and illustrates the unique aesthetic taste and artistic charm.

Manchu music obviously is not independent of the lifestyle of a "art" style, it is life itself. People do not expect them to live their own system of values for the analysis and evaluation of references to it can work, like the Europeans can not use their own knife and fork to eat the habit of trying to explain, or correction of China and the Japanese custom of using chopsticks to eat the same . Although the knife and fork and chopsticks are the same function of the tableware, but each has different cultural connotations. In any case, music is indispensable to human beings. Therefore, the Manchu music on the whole nation's culture and music of research and development are essential to research.

Of a nation's musical culture to the overall comprehensive study of its music can not only understand the historical development of various threads and the profile of traditional music, but also from the music of the status quo in the peep are reflected in its future trend.

Manchu music through the development of a complex and unique history. For future generations on the development of modern music has a role can not be ignored. Many of the modern pop music elements have the shadow of the Manchu Qing Dynasty. For music-loving music and engaged in the work of scholars, the Manchurian Qing Dynasty opened the mysterious veil of music, will greatly promote the development of music.

In the trend of integration of ethnic music, Manchu music itself has continued to develop and grow. Manchurian Qing Dynasty music have gradually shown their unique style of music, music for the later development of both the Han ethnic music or the music of development have a disproportionate impact.

We Manchuria by the music's history (the first chapter was introduced) to understand the long history of the Manchu music, the song Species, the song Species,

the kind of music (Chapter 2) study, understand Manchu folk origin, classification, the children of the Eight Banners Music, to understand music for the whole of China, the development of society as a whole.

The author-loving music from a young age, had studied piano, accordion, clarinet and other instruments, after engaging in music education for many years, China has always preferred the music, Chinese music is broad and profound culture, is rich profound implication. In this paper, many people do not quite understand from the Manchu about music, the music of the future, China has a great significance. Now study this music very few people, I give lectures to the students, students in particular to China's music is folk music Xiangzhi little of this situation now for the development of Chinese music is very unfavorable situation, ancient Chinese music If there is no memory, how we will continue to carry forward China's musical culture ? How will China's musical culture to the world? Therefore, this paper from the Qing Dynasty music start of the study, found that mining the ancient music culture, and hope for the future of Chinese music research help.

Key words: Manchu music; Qing Dynasty; ethnic Manchu; Manchukuo music

1 导 论

1.1 选题缘由以及资料来源

选题缘由

少数民族音乐有着漫长的发展历史，其中满族是中华民族大家庭的一个历史悠久、勤劳勇敢的少数民族。从 16 世纪到 19 世纪末，满族对统一祖国疆土，团结各民族发展国家经济和中华民族文化做出了不可磨灭的历史贡献。其音乐发展也在不断的影响着社会的发展，清代长时期的存在，它有着举足轻重的历史地位。研究清代满洲音乐的乐种、曲种，对于研究现代音乐发展渊源有着相当重要的作用。

资料来源

对于少数民族音乐的研究，目前还处于起步阶段。各个研究领域也都很零散，没有系统的研究，目前满足音乐发展史上的第一部满族音乐综合性专论《满族音乐研究》已经正式问世，这也是少数民族音乐发展的伟大进程。

田青《中国宗教音乐》中也阐述了满族音乐的研究，赵志辉的《满族文化史》、《清史稿》金启宗《京旗的满族》等等，都有满族满洲音乐的介绍与阐述，也有助于作者的写作与参考。

1.2 研究意义

学术价值

满族作为一个伟大的民族，首先在于它能不能不断的吸收和运用汉族 d 饿先进经验，从汉文、汉语到汉族音乐都能够兼收并蓄，用以丰富自己民族的文化。这是一个人口较少的满族能统治人口众多的中国长达 260 多年之久的重要原因，而且也是满族音乐能在汪洋大海似的汉族音乐文化包围之中得以不断传播和发展的一个不容忽视的因素。满族音乐自清代至今 300 多年，由于汉族音乐的影响，满族音乐达到了比较高的融合和同化，而出现了满族音乐特点保留较少的情况。

满族人入关后，建立了音乐机构“乐部”，制定“庆隆舞”、“世德舞”、“德胜舞”等。清王朝统治二百余年，满汉文化的第三系融合，使中国文化呈现空前繁荣。其间，满洲音乐继女真音乐之后也得以发展。

对满洲音乐这种超越时空(历史、地域、社会发展阶段)的跨文化,不能完全运用即定的分类逻辑去分析它;而应当强调综合性的、整体式的研究。即使在一些具体的项目研究上,也应如此。你不能象钢琴师带着音叉在悉尼大剧院为帕瓦洛蒂调音一样,除了琴弦的振动以外可以对舞台上的其它一切置若罔闻。而要象旅行家到法兰西去参观巴黎圣母院,把自己置身于神秘的宗教氛围之中,对那个具有独特建筑风格、传奇般的历史杰作,做一个全方位的考察即从对文化事项的整体观照中,去发现和阐其音乐的独特审美情趣和艺术魅力。

满族音乐明显地不是什么独立于生活方式之外的一种“艺术”样式,它就是生活本身。人们不要期望以自己生活其中的价值体系为参照系去分析和评价它能够奏效;就如同欧洲人不能用自己使用刀叉进餐的习惯试图去解释、或者矫正中国和日本使用筷子吃饭的风俗一样。刀叉与筷子虽然都是相同功用的餐具,却又各自具有不同的文化内涵。

著名美学家 M. 卡冈曾说:“艺术价值可能做为具有对人产生艺术影响的唯一功能而被创造出来,也可能在另一种价值功利价值的基础上被创造出来”。不管怎样,音乐都是人类不可缺少的。因此,对于满族音乐研究对于整个国家的文化和音乐的研究和发展都是至关重要的研究。

现实意义

对一个民族的音乐文化进行综合性的整体研究,不仅可以了解其音乐的历史发展脉络和各种传统音乐的概况,还能从音乐的现状中窥视见其未来的趋向。

满族音乐的发展经历了一个复杂而独特的历程。对于后人研究现代音乐的发展有着不可忽视的作用。现代的很多流行音乐因素都有清代满族音乐的影子。对于爱好音乐和从事音乐工作的学者来说,揭开清代满族音乐神秘的面纱,会极大的推动音乐的发展。

1.3 研究历史和现状综述

、 研究历史

关于清代满族音乐的研究,历史上很少。我上学时几乎是没有任何接触这方面的知识的。后来在研究道教音乐和佛教音乐之后,发现了已经有很多音乐专家在研究这方面的知识。吉林省地区,有优越的生态环境,地势呈东南高西北低,从东到西自然形成东部长白山地原始森林、东中部低山丘陵次生植被、中部松辽平原、

西部草原湿地 4 个生态区。吉林省戏曲、歌舞艺术发达,有“二人转”、吉剧、新城戏、黄龙戏、东北大鼓,蒙古族的好来宝及乌力格尔和朝鲜族的盘索里、鼓打铃等剧种和曲种。吉林省的地方音乐包括传统汉族秧歌音乐、鼓吹乐及朝鲜族、蒙古族、满族音乐等,具有很强的地域性和民族性。吉林省图们市向上街道 1996 年被延边朝鲜族自治州命名为“长鼓舞之乡”,1998 年又被吉林省文化厅命名为“吉林省特色文化之乡”。向上街道重视开展群众文化活动,经常组织富有民族特色的朝鲜族长鼓舞表演,深受群众的欢迎。2004 年 8 月,长春市举办第七届国际萨满文化学术研讨会。会上,萨满文化研究专家学者在“文化多样性与人类文明遗产共享”的主题下,围绕萨满文化的历史价值、科学价值、文化价值及艺术性、区域性、当代性等问题进行了广泛深入的探讨,还对具有中国地域特色的伊通、长春龙湾等地的萨满文化现象进行了考察。会议最后达成共识,要大力挖掘整理萨满民风民俗,加强萨满文化的保护工作。2005 年 7 月 13 日,吉林省文化厅在北京举办满族说部阶段性成果鉴定暨研讨会。满族说部是满族民间艺人传讲的长篇英雄传记,它在民族学、历史学、疆域学、民俗学等多个方面都具有重要的研究价值。早在上世纪 80 年代初期,吉林省就开始抢救满族说部,有关人员深入到吉林、黑龙江、辽宁、北京、河北、四川等满族聚居的村、屯调查说部的流传情况,积累了大量资料。吉林省成立了中国满族说部艺术集成编委会和非物质文化遗产保护工作专家小组,在大家的努力下,目前保护工作已取得阶段性成果。

现状综述

据了解,现在已经有很多学者开始重视萨满音乐等的研究,那些埋藏已久的神秘的音乐正等待着我们去开发研究,虽然,目前研究这些音乐的人仍很少,很多的知识仍没有被开发出来,但是,随着时间的推移,随着人们对音乐的爱好,我国古老的音乐文化很快就会被发掘出来。目前,比较著名的是赵志忠老师、石光伟老师、刘桂腾老师、凌瑞兰老师、黄礼仪老师等等。此书中我也大量参考了这几位老师的文章。

《满族民歌选集》是在《中国民间歌曲集成》北京卷、河北卷、辽宁卷、吉林卷、黑龙江卷、中国满族音乐研究会和赵志忠同志的采录编纂的基础上,收集选编完成的,将各卷中的满族民歌及清代宫廷饶歌的一部分合一,或许这也算是一有关研究满族音乐艺术的资料吧。这本书对学习满族音乐的人是很有帮助的,

里面的民歌都是丰富多彩，充满了生活的情趣和艺术的特点。

赵志忠老师，中央民族大学中国少数民族语言文学学院文学系副教授，中央民族大学 满学研究所副研究员。1954 年 12 月生，辽宁沈阳人，满族。先后毕业于沈阳铁路运输机械学校和中央民族学院。是中国少数民族作家协会会员。中国民俗学会会员，中国少数民族古文字研究会会员，中国少数民族文学学会会员，中国满族音乐研究会理事等。

赵志忠主要从事满族语言文化及中国少数民族文学的教学与科研工作。1985 年以来先后发表论文、评论等 60 余篇，出版书籍 5 种，计百万余字。论文有：《论满族民歌》、《满族文学分期问题》、《满族与佛教》、《萨满教与满族民间文学》等，在满族语言文化及中国少数民族文化研究中具有一定的特色。198 年以来，先后翻译了收藏在中国和俄罗斯的 4 部满文《尼山萨满》传说，并在国内外产生一定影响。1989 年负责选编的《满族民歌集》，是有清以来第一部满族民歌选集，引起整个满学界的重视。1989 年与人合著的《现代满语 800 句》一书，为学习和研究满语提供了很好的语言材料。1991 年出版了专著《满族民间文学概论》，是他 10 余年对满族文学教学、研究成果的总结，也是满族文学史上第一本全面论述满族民间文学的著作。1993 年出版的《研究》一书，是对清代光绪年间流传的《满谜》一书的翻译和全面整理，在国内外满学界有定影响。1997 年出版了《中国少数民族民间文学概论》一书，全面系统地论述了中国少数民族民间文学的历史与现状、贡献与特色，以及在整个中华民族文学史上的地位。此外，他还参加了《中国民族民间文学》、《中国谜书大全》等书籍的编辑与主要撰稿工作。在文学合作上，先后发表过小说、散文及儿童文学等作品。其传略被载入《中国文艺家传集》（第一部）、《中国当代艺术界名人录》、《中国当代教育家辞典》、《世界名人录》（香港）等书中。

达日汗，蒙古乞颜部后代，长期从事自由撰稿、出版策划、文化研究。现为内蒙古文化遗产保护与发展协会秘书长，成吉思汗文化研究院副院长，西部散文学会副会长。主要著作：《倾听花开的声音》（散文集），《我用爱情整死你》（青春小说），《草原天堂》（歌词）等，与他人合作《内蒙古通志》、《大盛魁·旅蒙商通览》、《中国爬山调艺术通典》受到学术界认可。

《满族音乐研究》，石光伟老师、刘桂腾老师、凌瑞兰老师等著作。是满放音

乐发展史上的第一部满族音乐综合性专论。著者在掌握大量文献史料和田野调查工作基础上撰写的这一部著作，既显示出深厚的学术功力，又体现了资料的翔实可靠。他们还采取跨学科的研究方法，综合运用音乐学、民族学、史学、宗教学、哲学、语言学及社会学等多方面的知识，努力对满族音乐的历史、歌种、曲种、乐种及现状进行了全方位、立体的研究，使我们对满族音乐的独特发展历史能有一个全面的了解。

石光伟老师于 1998 年 8 月 3 日清晨在长春与世长辞，石老师去世前还惦记着满族音乐的课题研究，这种精神激励着所有热爱音乐的人。

满族音乐研究已经有一段历史了，在各位前辈老师的研究下，满族音乐的研究已经有了很大的突破和成就，这样为后人研究满族音乐，研究中国的音乐有了极其重大的帮助和意义。也为很多年轻人尤其爱好音乐的人提供了很多有利的资料，我作为一个初学者，研究的方面和内容尚为浅薄，很多不足之处都是向这些专家老师学习的，我将更加努力去学习，很多知识还有待我更深一层的去学习和研究。

2 清代的满洲音乐

2.1 满洲音乐的历史与发展

明万历年间（1572——1620）正值东北女真社会激烈动荡，努尔哈赤（1559——1626）以祖父、父亲在混战中北明军误杀为由，于万历十一年（1583）起兵，万历十五年（1589）统一建洲女真各部，万历四十五年（1617）征服东海女真各部，万历四十七年（1619）征服海西女真四部，至此统一东北境内女真各部。其间万历四十四年（天命元年，1616年）对内整顿政治、经济、文化后，称汗建国。国号为“金”，史称“后金”年号“天命”，建都兴京（辽宁新宾）、东京（辽宁辽阳）、盛京（辽宁沈阳）。之后，其子皇太极继位于公元1635年改建洲为“满洲”，又于崇德元年（1638）改国号为“大清”，又征服朝鲜和蒙古，明崇祯十七年（1644）入关打败李自成农民军，定都北京。康熙三年（1664）统一全国，形成了东极三姓所属库页岛，西极新疆疏勒至于葱岭，北极外兴安岭，南极广东琼州之崖山的局面。基本奠定了近现代中国版图。此间，国土的空前统一成为各民族联系、交流、稳定发展的民族共同体。

满族入关前，努尔哈赤始建八旗制，进行军事、经济、生产活动，使“后金”日益强大。又于1599年命额尔德尼和噶盖制无圈点的老满文；1632年皇太极命达海改进完善老满文，成为有圈点的新满文。入关后，清统治者在构建大清统一的稳定环境中又加强“文治”，“政治所先，在崇文教”。清朝从皇帝始乃重视学习，康熙“年十七八时，读书过劳，至于咳血，而不肯、少休，老耄而手不释卷。”对其子孙要求亦严格，乾隆皇帝命皇五子五鼓进书房，“即入书房，作诗文，每日皆有课程。未刻毕，则又有满洲师傅教国书、习国语以及骑射等事，薄暮始休。”^[1]自道光以后，田狩废止，故八旗子弟“骑射”修养日渐衰微。

从顺治皇帝开始重用儒臣，定日讲侍读制度，推崇理学，使之成为清代官方哲学思想。满洲大儒家阿什坦将《大学》、《中庸》、《论语》、《孝敬》译成满文。自康熙皇帝以来又重视自然科学，命传教士翻译数学、天文学等书籍，1713年内廷设馆编纂《律历渊源》，分天文、乐律、数学三个分册，共100卷。还有著名《筹

^[1] 清·赵翼《檐曝亭杂记》卷一。

算沫说》(满人瑞浩著)、《勾股容三事拾遗》(罗士林著)、《河工器具图说》、《黄河口今图说》(皆为金的后裔完颜麟庆著)。乾隆期间书画歌舞大盛,书画成为文人的修养,“逮年稍长,颇知爱玩图画,所收昭代诸名迹。其出于旗人手制者几十之三,中如敬一、紫琼、九思、瑶华诸王公。共粉绘之妙,非但可以陵金铄元,且欲驾唐宋,宗室而上之。……”^[1]此间,乾隆皇帝完善乐制,继康熙的《律吕正义》上、下、续编之后,又编撰了《律吕正义后编》,建立音乐机构“乐部”,制定“庆隆舞”、“世德舞”、“德胜舞”,宫中一片莺歌燕舞。城内八旗子弟令禁离京四十里,故自创自演“子弟书”、“八角鼓”、“倒瓦喇”、“朱唇”,习演“昆曲”、“高腔”、“什不闲”、“莲花落”、“太平鼓”、“秧歌”,形成“八旗子弟乐”,以求娱乐。

清王朝统治二百余年,满、汉文化的第三次融合,使中国民族文化呈现空前繁荣。其间,满洲音乐继女真音乐之后也得以发展。

2.2 满洲人的音乐生活

满洲人建立清朝入关后,其统治者仍沿袭前朝极其重视的宫廷礼乐,历朝都要增创礼乐,尤以康熙、乾隆二世为最。康熙改定乐章声调,制定新乐律“十四律”,整理音乐典籍著书《律吕正义》。乾隆更是规范乐制,对于传统礼乐审词度曲,使重大活动必备相应礼乐,编撰《律吕正义后编》;于乾隆五十二年(1787)命皇太子永琰等重定《诗经》乐谱。至光绪末年又仿欧美制定国歌、军乐。

清宫廷在万寿节、冬至、元旦、凯旋庆典、上元以及传统节日中,举行音乐表演,在康熙以前一律简化,到乾隆时才渐渐趋举行隆重大型音乐表演。有满洲传统戏“朱春”会宁支、吐什吐支、乌喇支;满洲传统白连厢、唱连厢、舞连厢、道瓦喇、八角鼓大呢感;“蒙旗十八班”百戏、晋腔、梆子、大面戏等;宫廷典礼音乐中的中和韶乐、丹陛大乐、清乐、饶歌乐、踢宴乐、导迎乐等;弹词、好来宝、清香、评话、承应戏等;满洲大型彩出花会、水戏、龙舟水戏等。乾隆十六年(1751)皇太后80寿庆,“每十步一戏台,南腔北调,备四方乐,童年妙伎,割扇舞衫,后部未歇,前部已迎,左顾方惊,右盼复眩,游者如入蓬莱仙境,在琼楼玉宇中,听《霓裳曲》、观《羽衣舞》也。……余凡此两游焉。此等盛会,

^[1] 清·李宪国《八旗画录》“自叙”,第89页。

千万年不可一遇。”^[1]

满洲人入关后，全国趋于政局稳定和经济发展的形势，战争减少使持皇粮的八旗人，终日悠闲无事，遂激发娱乐生活的需求。在都城北京和陪都盛京，于康熙、雍正、乾隆、嘉庆几朝太平盛世，音乐尤为繁荣。

康熙年间李声振《百戏竹枝词》^[2]中详细记载北京满、汉各色音乐、舞蹈、游艺、杂技表演，其音乐集南北之大权。有吴音（昆腔）、弋阳腔（高腔）、秦腔（梆子腔）、乱弹腔（昆梆）、月琴曲（丝弦腔）、唱姑娘（齐剧）、四平腔、花档儿（儿歌）、女优（女戏）、琵琶伎、霸王鞭、什不闲、踏娘、打盏、鼓儿词、缠词、宫戏（木偶戏）、独角戏（木偶戏）、八角鼓、打花鼓（秧歌）、太平鼓、莲花落、唱道情、大头和尚、影戏。可见之丰富。此音乐表演又持续 80 余年，记载于嘉庆间竹枝词中。

竹枝词《燕台口号一百首》（嘉庆初年）：^[3]

轮跳白索闹城（），元夕烧香柏作薪。

络索连环声响应，“太平鼓”打送年人。

（注：元夕儿童作跳白索之戏，又以高丽纸厚糊作羯鼓，柄挂数铜圈，随击随摇名“太平鼓”或“送年”。）

连厢儿曲唱更阑，铁拨琵琶错杂弹。

笑搏众中时一顾，受他指骂更欢颜。

（注：歌童唱北音小曲，号“连厢儿”也称“凳子”。）

佚名《都门竹枝词》中“时尚”（嘉庆十九年）：

谱得燕兰韵事传，年年岁岁出新编。

听春新咏《看花记》，滥调浮词也卖钱。

公会筵开白昼间，嗽嘈丝管动欢颜。

新排一曲《桃花扇》，到处哄传“四喜班”。

得硕亭《草珠一串》中“市进”（嘉庆二十二年）：

班中昆弋两蹉跎，新到秦腔粉戏多。……

一闻“沟调”便开颜，无《绣荷包》不算班。

^[1] 清·赵翼《檐曝亭杂记》卷一，第 178 页。

^[2] 李声振《百戏竹枝词》写康熙三十五年—四十五年（1696—1705）间北京百戏表演情景。

^[3] 查揆《燕台口号一百首》写作年代为嘉庆初年（约 1798 年左右），第 94 页。

更爱舌尖声韵碎，上场先点《九连环》。

顽笑能破酒颜，无分籍贯与京蛮。

而今杂耍风斯下，城外俱添“什不闲”。

（注：近时班中每写新到“秦腔”。“沟调”始自热河西沟。《九连环》为每折之终曲，以滚舌音见长。）

杨静亭《都门杂咏》中“黄腔”（道光二十二年）：

时尚黄腔喊似雷，当年昆弋话无媒。

而今特重余三胜，年少争传张二奎。

在承德避暑山庄从乾隆十四年至道光七年（1749—1827）间为庆祝金川天兵凯旋、“万寿圣节”、“上元吉日”（正月十五）等重大活动，举行“武成神功花会”、“韶音花会”、“吉星照花会”、“新兴义花会”，“花会”中表演“道瓦喇”、“连厢”。
缪东麟《沈阳百咏》：

铁鼓扈来手不停，高烧银烛照中庭，

梅花一曲春风调，人依金闺彻夜听。^[1]

（注：俗听大鼓书梅花调，闺人为甚。每值春秋佳日，花月良辰，富族豪宗竞延之，子家小康抑或尤而效之，鸣铁击鼓之声往往彻夜不觉。）

张长李短茗谈亲，听演盲词裨说新，

好待二更钟动后，满街灯火散闲人。

（注：俗喜于茶坊闲坐听演弹词，游手无籍，往往藉为消遣地，日不足继之以烛，不至于二更不散也。）

满洲音乐在满、汉音乐的大融合中，与汉族音乐湖动发展。“鼓子词”、“玛克式”、“清音”、“单鼓”、“秧歌”等，以及满、汉族的歌舞、说唱、器乐（北方鼓乐、蒙古“什帮乐”），每次花会演出几场或十几场不等，“花会”演出之热烈，人数之众多，可谓盛会。

在东北陪都盛京音乐表演也不逊色于京城，缪东麟《陪都杂述》、《沈阳百咏》，刘世英《陪都纪略》等都有记载。“雍正三年（1725年）乙己、夏四月庚辰英盛京将军满汉大臣、大凌河副都统、占城宁尉等，迓来盛京诸事随废，风俗日流日下，朕前祭陵时，见盛京城内酒肆几及千家，平素但以演戏饮酒为事……司官竟

^[1] 缪东麟《沈阳百咏》，1878年3月出版，第63页。

有终年不一至衙门者，朕深知此等陋习，岁降谕旨数词，竟不悔改，因将军大臣不及者革退。”

2.3 清代的民歌

2.3.1 清代民歌的历史与发展

清代民歌是中国民歌发展的重要时期。在明代“明人大规模的编纂民歌成为专集的事还不曾有过，……但到了清代中叶，这风气却大开了。像明代成刊的《驻云飞》、《赛赛驻云飞》的单行小册，在清代是计之不尽的。刘复、李家瑞编的《中国俗曲总目稿》所收俗曲凡六千零四十四种，皆为单刊小册，可谓洋洋大观。其实还不过存十一于千百而已。”^[1]清代民歌的全面发展促进满族民歌的繁荣。

城市满洲民歌散见于时调专刊《时尚南北雅调·万花小曲》（乾隆九年，1744年）、《霓裳续谱》（乾隆六十年，1795年）、《浔阳诗稿》（嘉庆年间）、《白雪遗音》（道光八年，1828年）、《时兴杂曲》、《马头调八角鼓杂曲》、《北京小曲钞》等。惟《霓裳续谱》中的“杂曲”，收有较多反映满洲风俗生活的民歌。在“杂曲”中的各式“岔曲”最具有典型。

2.3.2 清代民歌的种类及特点

岔曲

“岔曲”是用八角鼓伴奏演唱的独立小曲，其渊源是满洲人在关外行围射猎之暇，用八角鼓自娱的民歌，满洲人入关后，此民歌流传于京津满洲人民之中，“八角鼓，形八角，手击之以节歌，都门有之。”^[2]

阿桂将军凯旋回朝廷长的脆唱亦称《得胜歌》，博得乾隆皇帝欢欣，便诱发乾隆皇帝作出《大有年》、《万民乐》、《龙马吟》、《飞黄词》等满文军歌。其后皇宫又作有多首类似新词唱曲，让太监歌唱。根据“岔”字是“转弯处”或“支岔”的意思，“岔曲”之名又似从“高腔”模式中支分出一个曲调，或与曲调联体时，在曲牌中转出一个新曲调之意。在其唱曲形式、功能早已存在而尚未定名时，适逢乾隆皇帝的重视和宝小槎“槎”字的偶合，才称其“岔曲”，故其音乐似不可能始自宝小槎。岔曲“至其结构，初皆六句或八句。中二句或四句为卧牛，末二句为岔尾。其板眼大致跟平岔、数岔、起字岔、西岔、岔尾等。其腔调则有当韵、

^[1] 郑振铎《中国俗文学史》，第75页。

^[2] 清·李声振《百戏竹枝词》，第69页。

平调韵、黄鹂调等。”^[1]

霓裳续谱

《霓裳续谱》(颜白德选辑,王廷昭编订)中辑有单段“岔曲”和联体“岔曲”的曲名,其中单段“岔曲”不仅仅独立使用,还衍生成“起字岔”、“坎字岔”、“平岔”、“数岔”、“慢岔”、“半岔”、“西岔”、“岔”、“垛字单岔”、“起字平岔”、“平岔带马头调”、“平岔带戏”等功能完备曲体,而且独立使用。另在《百本张》书目中有“长岔”(也称为“赶板”、“赶座”)和“小岔”(“脆岔”或“小八句岔”)。

岔曲中所使用的大、小“过板”极具特色。在曲子中反复穿插使用,加之三弦的独特音色,一般稍微熟悉它的人都能听出这就是岔曲。从流传至今的“岔曲”旋律看,宫调式和 do、re、mi 三音列骨干音以及简约、质朴、菱角分明的气质都是满洲音乐的典型特征。

谱例《岔曲》(小过板)^[2]

在“岔曲”中反映萨满祭神的《陈造变羊》(树岔一岔尾),萨满祭祖的《新年到》(平岔),满族“走百病”的《正月正》(平岔),《为乖为乖只为乖》(慢岔)等。^[3]

在《世上南北雅调.万花小曲》中反映满洲八旗兵西征后,其亲人思念之情的《西调鼓二天》,歌词中有满洲特点的衬词“了呀”。

此间,城市有以“茶茶妞式”(亦称“女童清音”或“歌童”)演唱时调小曲。清康熙.李声振《百戏竹枝词》中“花档儿”:

妙龄花档十三春,听到边关最怆神。

却怪老鹤飞四座,秦楼谁是中意人。

(注:歌童也,初名秦楼小唱,年以十三、四为率,曲中“边关调”至凄婉。好目挑坐客,以博缠头,为飞老鹤云。)

清代,东北地区土地肥沃特产丰富,大批汉人不断流入关外,其汉化程度由汉人与满人杂居多寡,而呈现自西向东渐弱之势。由于汉人逐年到东北垦荒,到康熙年间已经影响八旗生计,尤以京旗最为突出。为解决此问题,乾隆初年施行

[1] 侯宝林等《曲艺概论》,第74页。

[2] 刘桂腾,石光伟《满族音乐研究》59页。

[3] 赵志忠《霓裳续谱》与清代满族民歌,载《满族研究》1989年第三期。

将京旗闲散移屯东北和对东北全面封禁，尤其对“祖宗发祥地”实行长期重点封禁，以次限制汉人入关。为加强“满化”，封禁措施第六条规定“专设满官治理州县”，第七条是“恢复满洲旧俗”。^{ix}如满洲官员一律要称呼满语姓名，不准改汉姓呼汉名等等。在留居东北的汉人中，沦为满洲人奴婢的汉人满化最深，此后，“封禁”、“反封禁”、“弛禁”的斗争一直持续直到中华民国才告终。其影响一方面延缓了东北地区的开发进程，另一方面却也保存了大量的满洲文化。

在东北广大农村流传丰富多彩反映劳动、祭祀、风俗、爱情、游戏、催眠、出征、妇女生活内容的民歌和儿歌。其中劳动民歌有渔民号子《跑南海》、《开山调》、牧歌《溜响鞭》、《挖参谣》、《织布格格》、《月儿圆》等。反映风俗生活的有《喜歌》、《轱辘冰》、《子孙万代歌》、《哭九场》，还有乾隆末年流传在广东的《卖年糕》等。

反映爱情的有《黄米糕》、《红绒线》、《盼歌》、《分别歌》、《十二月》、《烟荷包》、《红丝绦》等等；游戏歌有《卡花棍》、《拍手歌》、《厢花棍》等；催眠歌有《我的独生子睡觉了》、《摇车曲》、《悠孩调》等。

反映出征内容的有《出征歌》、《八角鼓，咚咚咚》等。

反映妇女生活的有《回娘家》、《怨》、《寡妇调》、《树叶儿多》等；儿歌有《跑马城》、《拔河》、《乌鸦》等。

满洲民歌内容丰富，歌词语言通俗，活泼，其旋律质朴、简明。很多都易于传唱朗朗上口，富于生活气息。

3 八旗子弟音乐

满洲民歌以其鲜明的民族特色,随八旗兵出征、凯旋,伴八旗文人咏风花雪月、吟古叹今。这些题材广泛的民歌又演进于子弟书、八角鼓(太平歌)、牌子曲、倒喇、高跷、太平鼓、什不闲、道情、朱春等“八旗子弟乐”中。关于北平俗曲的来源,据考证,北平原有的俗曲不多,大半都是从外省输入的。东北由辽金清输入打连厢,倒喇,群曲,蹦蹦戏等;传播这些歌曲的人,北方以蒙古女真族为主。

3.1 子弟书

乾隆年间,为统一疆土八旗兵常年驻守边关,将士远离家乡思念亲人之情,便寄托于用八角鼓伴奏的《边关调》、《打草秆》等俗曲和满洲萨满神曲中。这些小曲填以具有简单故事情节的歌词,亦称“边关调”、“边关小曲”、“太平歌”,其唱词工整,曲调动听,一唱到底,在叙事中透出绵绵深情。此形式传入京城后备受喜爱,八旗子弟按北方“十三道大辙”音韵,仿民间鼓曲格式创制出七言体无说白韵文又与相应曲调相结合的“八旗子弟书”,简称“子弟书”。开首多用七言一、二首总结全篇内容。所唱内容多取材于《三国》、《水浒》、《西游记》、《红楼梦》、《聊斋志异》等明清小说,以及传奇、戏曲故事,也有反映当时社会生活的现实题材。(辛亥为乾隆五十六年即1791年)大约是“子弟书”产生年代。

在北京,子弟书最早形成于东城,故有“东韵子弟书”之称,后西城仿而成不同曲调,又有“东城调”和“西城调”之分。“旧日鼓词有所谓子弟书者,始创于八旗子弟。其词雅、其和缓,有东城调、西城调之分。西城调尤缓而低,一韵萦行良久。”^[1]“子弟书,分东西两派,词婉韵雅,如乐中琴瑟,必神闲气定,始可聆此。”“子弟书音调沈穆,词亦高雅。”^[2]东城调旋律节奏类似高腔,高亢红火,慷慨激昂,适于演唱英雄豪杰、忠臣孝子故事,如:《白帝城托孤》、《千钟禄》、《宁武关》、《长城坡》、《卖刀试刀》等;西城调吸收昆曲音乐特点而缠绵悱恻,委婉低回,适于演唱爱情故事,如《鹊桥密誓》、《红拂私奔》、《游园寻梦》等。尤以名艺人石玉昆根据自己声音特点创出唱腔生动流畅,速度适中,有别于“西

^[1] 清·曼珠霞均《天咫偶闻》,第94页。

^[2] 清·富察敦崇《燕京岁时记》,第104页。

韵”的“石韵”（又称“石玉昆调”、“西城赞”、“西城调”）使“子弟书”得以深入发展。后南城艺人郭栋也效仿石玉昆自创“南城调”，也极大丰富子弟书音乐。唱这种书时，只要用一架三弦，自弹自唱，音调也是很简单的，每唱六句，即为一阙。要唱很长的故事，就将这六句重叠起来。刚开始时子弟书演唱只用八角鼓伴奏，自嘉庆末年时才改为用三弦伴奏。

嘉庆三年（1798），从北京遣送盛京的闲散宗室人员带来了“东韵子弟书”，因在八旗子弟中流传，故名“清音子弟书”。当时说书人中有四等，最上者为子弟书，演唱艺人有赵壁、车德宝（1862—1935？）、王德生、蒋瑞等。嘉庆至光绪年间，盛京结有两个专事子弟书创作的诗社，“芝兰诗社”（嘉庆末年）、“荟兰诗社”（光绪三年即1877年）。并有两个以出版子弟书为主的印刷机构“程记书坊”、“会文山房”（后改为“文盛堂”），所印子弟书传入北京后，经北京“百本堂”转印流向全国。

子弟书原用满语演唱，后加入汉语“满汉兼”，今存有《升官图》一回、《拿螃蟹》三回、《官衙叹》一回；稍晚有满、汉对照本，称“满汉和璧”。

子弟书作品很多，据《子弟书总目》（傅惜华1954）统计有446种、1000多部，皆是满、汉文人留下的珍贵作品，《露泪缘》（韩小窗）、《忆真妃》（喜晓峰）是其代表作品。满洲作家有鹤侣氏（1803—1844）、喜晓峰（1822—1888）、春树斋等。

光绪末年子弟书已经逐渐绝响，它为后世留下内容广博浩繁、数量浩如烟海的宝贵文学遗产。其音乐“西韵”被“单弦牌子曲”吸收成为重要曲牌，又传入天津形成“天津子弟书”；“东韵”对“东北大鼓”有一定影响。咸丰、同治年间（1851—1874），“清音子弟书”的部分曲目和唱腔，在著名艺人胡什、宋五、霍明亮对“木板大鼓”进行改革后，被吸收进入“木板大鼓”形成早期的“京韵大鼓”。

3.2 八角鼓

3.2.1 “八角鼓”的来源

“八角鼓”是联曲体“岔曲”（八角鼓伴奏）之易名。乾隆年间，“最初在北京仅兴唱岔曲，后来因单唱岔曲，不易引人，所以才添上了各种杂牌子曲调”，

“又有众人凑合而歌的，叫做‘群曲’，所唱都是岔曲，……”^[1]联曲体“岔曲”的形成，从《霓裳续谱》的序中看，因是70岁曲师颜自德自幼所闻所习而记，故大约形成与1745—1795年间，而又雏形发展至成熟当还要上推数十年。据资料统计，联曲体“岔曲”各种曲牌共102个。这些曲牌中有满洲民歌的岔曲以及其各种变体；有见著于明代记载而无法辨认其族属的《寄生草》、《红粉莲》、《打枣杆》、《银纽丝》、《罗江怨》、《山坡羊》等小曲；其余皆为各地流入北京而受满文化影响的小曲。

联曲体“岔曲”改名名为“八角鼓”，开始于《白雪遗音》（华广生编，清嘉庆九年即1804年），改名的原因，大约是1776年乾隆皇帝钦命美化八角鼓乐器外貌，又附会八角鼓的八角代表满洲八旗，鼓下垂之紫色长穗象征“紫气东来”、“大清统一”，垂双穗象征满汉两族合谷生双穗，自此八角鼓身价倍增，于是八角鼓伴奏的正宗满洲说唱音乐“岔曲”改名为“八角鼓”。“八角鼓，以三人杂扮，或坐或立，入场后长歌短曲，语杂诙谐，声韵嗽嘈，洋洋盈耳，其说到天花乱坠，洵是令人颐解。“按京师戏剧，风尚不同。……戏剧之外，又有托偶、影戏、八角鼓、什不闲、子弟书、杂耍把式、相声、大鼓、评述之类……八角鼓乃青衣数辈，或弄弦索，或歌唱打诨，最足解颐。”^[2]

3.2.2 八角鼓的演唱

八角鼓从民间移位于八旗子弟中成为贵族消闲艺术，为适应文人感情和心里，在其后发展中，音乐上将比较单调平淡之“岔曲”曲牌，简化成“岔曲头”和“岔曲尾”用于全曲的开始和结束；又吸收长于抒情的“西域调”（八旗子弟书流派之一）和“硬书”、“四板腔”^[3]以及“子弟书”、“莲花落”、“什不闲”、“连珠快书”中优秀唱腔。1820年后满洲八角鼓票友司瑞轩和德寿山，在原群唱、拆唱外，又创新一人自弹三弦自唱不用八角鼓伴奏的“单唱”。也称“单弦”；一人手执八角鼓演唱，一人用三弦伴奏的“双头人”。自此，八角鼓渐渐称为“牌子曲”或“单弦牌子曲”。

八角鼓演唱的兴起是为八旗子弟的消遣，后以走票出入大宅喜寿筵中。八角鼓依照满洲人的审美心理吸收子弟书中“西域调”、“南城调”，“太平鼓”中的“太

[1] 李啸仓《曲艺谈》“牌子曲的发生与发展”，第105页。

[2] 清·富察敦崇《燕京岁时记》，第123页。

[3] 于会泳《单弦牌子曲分析》，第79页。

平年”等曲调^[1]又吸收已经“北京化”的俗曲。由此可见，八角鼓是融合汉族音乐的满洲说唱艺术。较早的八角鼓曲调，在《白雪遗音》里记载有《马头调》等。

八角鼓的曲调很多，在长期的流传过程中，八角鼓的曲调与当地的民歌、曲艺等艺术形式发生了一定程度的融合、渗透。各地的八角鼓的曲调具有了地方色彩，如北京的单弦牌子曲、山东的聊城八角鼓、吉林的新城戏、内蒙古的八角鼓戏等。

“鼓子曲”是流传在河南一带，兴于明末，盛于清初的说唱音乐。清乾隆、嘉庆年间因与北京“八角鼓”所用曲牌相近便也称“八角鼓”，清末称“鼓调”、“曲子”、“鼓子曲”。

“连珠快书”是开始于清道光、咸丰（1822—1861）年间流传在北京的说唱音乐；“聊城八角鼓”是清代中叶北京八角鼓（牌子曲）南下经过河南进入山东，用山东方言演唱的说唱音乐。他们虽然以明清时调小曲以及地域方言发展成不同风格音乐，但却都以一人手执八角鼓演唱、一人持三弦伴奏为主要延长形式，又有二人分角拆唱或彩唱。此外“连珠快书”于正文前也用“岔曲”，其主要曲目主要曲牌“连珠调”在清末被“单弦牌子曲”所吸收；聊城八角鼓还运用类似单弦牌子曲的曲式结构，即开始用“鼓子头”，中间有各种曲牌，最后用“鼓子尾”结束。

3.3 倒喇、热河五音大鼓、朱春

倒喇

“倒喇”也称“道瓦喇”，是盛于清代分有末角（男角）、旦角（女角）的歌舞表演，“倒喇”是不见于金、元记载的金、元的一种戏剧。明代时较流传，有“都下贵王当家作剧，所用童子名倒喇小斯者。”清初，观赏“倒喇”的诗词。陆次云《满庭芳》词曰：

左抱琵琶，右持琥珀，胡琴中倚秦筝，冰弦忽三，玉指一时鸣，唱到繁音入破，龟兹曲、尽作边声，倾耳际，忽悲忽喜，忽又恨难平。舞人矜舞态，双瓯分顶，顶上燃灯，更口噙湘竹，击节堪听，旋复回风滚雪，摇绛蜡，故使人惊，哀绝极，色飞心戒，四座不胜情。^[2]

朱彝尊观“倒喇”诗：

琵琶铁拨自西凉，十四筝弦三足床；

^[1] 刘桂腾，石光伟《满族音乐研究》，第67页。

^[2] 刘桂腾，石光伟《满族音乐研究》第69页。

街鼓冬冬催不去，更翻一曲《玉娥郎》。

倒喇是女真乐舞，传至元代融进蒙古族风格，经明至清成为满、蒙两族的歌舞形式，所用乐器有琵琶，胡琴，秦箏；音乐曾用牌子曲《玉娥郎》，并有“倒喇八调，一套一套。”之说。

倒喇的表演形式，还伴有头顶瓠灯的舞蹈以及带有角色的表演，曾有曲目《白猿偷桃》，清中期“倒喇”现如今已经基本失传了。咸丰年间樊彬《燕都杂咏·历代旧闻》中曰：

倒喇传新曲，瓠灯舞更新。

箏琵琶入破，金铁做边声。

（注：元有倒喇之戏谓之歌也，琵琶、胡琴、箏，俱一人弹之，又顶瓠灯起舞。）

热河五音大鼓

乾隆末年，热河地区盛行以乐器演奏为主的“清音会”，自“四大徽班”进京，京剧风靡全国后，“韶音花会”遂借鉴戏剧表演形式，乐手以坐唱形式分角色演唱，演唱内容是用五音声调的民间、宫廷吹奏音乐和“太平歌词”曲调谱曲的喜剧片断和诗词，故名“热河五音大鼓”。其伴奏乐器仍用“清音会”的花腔鼓、扬琴、阮、箏、琵琶、三弦、双清、匙琴（二弦）、笙、笛、箫等；表演曲目有歌颂康熙业绩的《扫边关》、《圣祖亲征》、《高宗抚琴》、《木兰从征》、《平三藩》、《八旗勇》等，以及《长生殿》、《古城会》、《西游记》、《西厢记》等。此表演形式同“子弟书”一样，成为具有鲜明满洲特点的满洲说产工艺书，很受八旗文人和兵丁的欢迎，曾有“热河五音鼓，北京子弟书”之民谚。

清道光七年（1828），热河都统英和请“莲花落”艺人朱得时、何世来为八旗兵表演，使“莲花落”传入热河，受“莲花落”影响，“五音大鼓”有多人坐唱改为二人走唱表演，称为“二人大鼓唱”。此后，“二人大鼓唱”吸收满洲民歌、民间小调、“莲花落”、满洲“地秧歌”、“梆子”、“乱弹”中的唱段、牌子曲，于道光十八年（1839）形成“热河二人转”，成为满汉融和的音乐表演艺术。早期又都统那清安、英和作词，文词讲究，用满语演唱，清忘后改用汉语演唱。艺人多为那清安供养，称“那家班”。

朱春

“朱春”亦称“朱亦温”，是满族戏曲的总称。“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”

“后代之戏剧，必合言语、动作、歌唱，以演一故事。”^[1]按音乐进化规律，女真的连厢、倒喇，满族的八角鼓拆唱以及各式乐舞，都具有演进戏曲的条件。由此，乾隆《八旬万寿图》中有：乾隆四年（1739）河北省建立御外边防驻地“绥远城”有八角鼓戏表演；又口碑资料正式，“在康熙、乾隆年间，满洲人聚居的北京、热河、木兰围场、会宁、爱辉、乌拉街、伯都纳和肇州等地都有过满洲戏‘朱春’的演出活动。它已经从一种坐唱表演形式发展成为综合的吸取艺术形式。……乾隆、嘉庆年间，黑龙江的‘朱春’艺人，曾到热河避暑山庄，参加庆祝皇帝诞辰的演出活动。据说热河一带的‘朱春’还是从黑龙江传过去的。在承德避暑山庄的《清代宫廷百戏图》中，对‘朱春’演出有精彩的描绘。”^[1]据史料记载 17 世纪中叶时，八角鼓这种艺术形式随清军入关后，逐渐吸收了诸宫调、杂剧和各地民歌和小令散曲，得到进一步丰富，形成了牌子曲剧。到康熙、乾隆时期曾盛极一时。

朱春是多种唱腔、多种曲牌联曲、联套，有场次布景、故事情节和人物，用满州京语演唱的表演形式，因与八角鼓拆唱关系密切，又称八角鼓戏，分大戏和小戏。剧情曲折复杂，角色生、旦、净、末、丑分工完备，曲调多而变化大谓之大戏。朱春题材内容有对神、祖先的祭祀，如《祭神歌》；有对满洲历史重大事件和战争的反映，如《胡独鹿达汗》；有满洲神话、传说、故事的内容，如《错立身》、《张郎休妻》；还有对汉族戏目的移植，如《穆桂英大破天门阵》。^[2]

朱春的音乐，河北绥远城八角鼓戏唱腔属“正调”，其声腔有高昂有力、清脆婉转、一板一眼的旦角唱腔“高腔”；低沉有力的老生唱腔“低腔”；长于抒情叙事的旦角唱腔“慢腔”；快慢适中的小生唱腔“和腔”‘清晰明快，激情动人流水板唱腔“快腔”；以及“拖腔”、“闷腔”、“衬腔”、“空腔”等。其板式有快板、慢板、中板、流水板、散板等。唱腔所用曲牌有《马头调》、《湖广三折》、《湖广尾》、《东城调》、《百花调》、《琵琶玉》、《推船调》、《倒船调》、《风摆柳》、《河南调》、《离京调》、《偏关调》、《梅花落》等等。伴奏所用曲牌有《喜相逢》、《鬼拉腿》、《上南坡》、《梅花弄》、《柳青娘》、《朝天子》等。^[3]

^[1] 隋书今《满族戏‘朱春’初探》，第 114 页。

^[2] 刘桂腾，石光伟《满族音乐研究》第 77 页。

^[3] 刘桂腾，石光伟《满族音乐研究》第 79 页。

清末,“朱春”因京剧和各种地方戏兴衰而式微,只在一些满洲人聚居地还有演出活动。至此,“朱春”得到空前发展。至今,虽然很多地方虽然没有明显的表演,不过,很多乐曲仍保留其特有的特点。

4 鞞子秧歌以及其它乐舞

4.1 鞞子秧歌

满洲人民能歌善舞，祭祀、喜庆、节令时无不歌舞之，歌与舞紧密相连，所以，歌舞音乐是其音乐的主体。在丰富多彩的歌舞中，“鞞子秧歌”流传非常广泛。

满、汉皆有“秧歌”，既各具特色又相互吸收发展，东北满洲秧歌称“鞞子秧歌”，康熙年间有之。按杨宾《柳边记略》描述：“上元夜，好事者辄扮秧歌。秧歌进行，以童子扮三、四妇女孩子，又三、四人扮参军，各持尺许两圆木，戛击相对舞，而扮一持伞灯卖膏药进行前导，傍以锣鼓和之，舞毕乃歌，歌毕更舞，达旦乃已。”^[1]又《上元曲》诗曰：

夜半村姑箸绮罗，嘈嘈社鼓唱秧歌。

汉家装束边关少，几队口儿簇拥过。

由此可见，满洲“秧歌”多在正月十五的元宵夜表演，表演者前有持伞灯似卖膏药之人，后有扮演各式角色手持圆木相击对舞，以锣鼓伴奏，歌舞更迭。这种秧歌非常欢快。具有极强的娱乐性，广泛流传在东北地区，深受人们喜爱，至今绵延不绝。

北平有汉族秧歌和满洲秧歌，其汉族秧歌多与“凤阳花鼓”有密切联系；满洲秧歌与“鞞子秧歌”略有不同。“北平唱秧歌的人，脚底下绑上三、四尺高的木棒，在前引路一面走，一面打，后边都按照他打的快慢来走路。他的后面有傻公子，傻公子的媳妇，老作子，小二格等角色，所唱的都是短歌，或随时说些趣话，演些逗笑的动作。”其表演形式与东北“鞞子秧歌”大同小异，所持“一对木棒”似同“两圆木”，“小二格”满洲对小姑娘的称谓。

光绪年间，宫内曾由小太监奉旨排演什不闲、秧歌、大鼓、太平鼓词等，至光绪末年，慈禧废除“升平署”，太监承应秧歌表演，改招京郊农民秧歌队进宫表演。“孝钦（慈禧谥号）后自光绪辛丑西巡反辟，衰老倦勤，惟求旦夕之安。宠监李连英探孝钦之意，思所以娱之，于观剧外，辄传一切杂剧进内搬演，慈禧果大悦，尤其喜秧歌。缠头之赏，辄费千金，遂至一时风靡。近几游民，辄习秧歌，

^[1] 刘桂腾，石光伟《满族音乐研究》，第77页。

争奇斗异。冀以传播禁中，得备传召，出入大内，籍势招摇，面梯荣风利者，坐是比比矣。”^[1]此风一直延续至宣统末年。

4.2 其他乐舞以及民间音乐

庆隆舞是由满洲民间的“莽式”为基础而创制的宫廷满洲乐舞。清初，莽式（玛克式）在宫廷中十分盛行。史载圣祖玄烨帝曾在宫中亲自起舞：

康熙四十九年正月，孝惠皇后七旬万寿。又谕礼部曰：“玛克式舞乃满洲筵宴大礼，典至隆重。故事毕王大臣行之。今岁皇太后七旬大庆，朕亦五十有七，欲亲舞称觞。”是日，皇太后宫进宴奏乐，上前舞蹈奉爵，极欢乃罢

关于民间莽式的表演，清人杨宾在《柳边记略》满洲有大宴会，主家男女更迭起舞，大率举一袖于额，反一袖于背，盘旋作势，曰“莽式”。中一人歌，众皆以“空齐”二字和之，谓之曰“空齐”，犹汉人之歌舞，盖以此为寿也。莽式为舞，“空齐”为歌，民间的莽式舞，是一种歌舞结合的“舞乐”。其舞，今已失传；其歌，尚有流传：莽式，满语 Maksin，清人汤佑曾解曰：“莽式者，乐舞之名也。”ii[x]莽式的汉译还有“莽势”、“蟒式”、“玛克式”、“玛克辛”等写法。康熙三十三年（1694），时任吏部侍郎的汤右曾作《莽式歌》一首，按汤氏的记述，莽式一词，在当时已不仅仅是一种“乐舞”的名称，而且包括“缅甸制作传汉唐”iii[xi]的百戏以及其他少数民族的“僛休兜离”等。按汤氏的用法，“莽式”一词也并不仅仅是特指满洲的传统艺术形式，而是总括宫廷宴乐中歌舞、器乐、百戏的一个概念。

满族民间歌舞还有“萨满祭祀”、乐舞和“抓鼓舞”、“腰铃舞”、“单鼓舞”等；由“打连厢”、“舞连厢”演变的“金钱棍”、“花棍舞”、“霸王鞭”，以及“铜镜舞”。另，儿童游戏舞有《箎篱姑姑》，即青年男女以及孩童，围着头巾手持画有姑娘的箎篱的女孩边唱边舞。歌词是：

戴上花，披上彩，箎篱姑姑下山来，

啥时来，快快快，扭扭达达招人爱。

在中原还有儿童娱乐舞“太平鼓”。“年鼓者，铁为圈，木为柄，柄系铁环，圈冒以皮，击之冬冬，名太平鼓，京师腊月有之，儿童所乐也。”^[2]

清代何耳《燕台竹枝词》“太平鼓”：

^[1] 刘桂腾，石光伟《满族音乐研究》，第78页。

^[2] 刘桂腾，石光伟《满族音乐研究》，第78页。

铁环震响鼓蓬蓬，跳舞成群岁渐终。

见说太平都有象，蘅歌声与壤歌同。

清代《松风阁诗抄》：

太平鼓，声冬冬，白光如轮舞索童，

一童舞索一童唱，一童跳入光环中，

广场拼集四方客，蔓衍鱼龙闹元夕，

今夜金吾铁锁开，铜街踏月人不归。

5 清代礼乐制度及音乐机构

5.1 清代礼乐制度

清太祖努尔哈赤天命元年（1616年，明万历四十四年）建“后金”时，既定诸贝勒裙臣廷贺上寿，始制卤簿用乐，上尊号行礼庆贺乐制，天命八年（1623）台吉阿巴泰征蒙古师还，太祖设大宴为凯旋者庆功奏乐，至此定凯旋拜天行礼听宴乐制。至皇太极时期又有所发展，天聪六年（1631）锦州蒙古贝勒诺木齐乌巴什等归降，太宗设乐舞大宴，选力士为角抵之戏，遂定“宣捷拜天行礼乐制，元旦朝贺乐制。”天聪八年（1633）“又定出师揭堂子拜天行礼乐制，元旦朝贺乐制”，其用乐多女真萨满音乐、杂剧、辽金旧乐。天聪九年“停止元旦杂剧”，“八旗设宴惟用雅乐。”

天聪九年（1635）皇太极改建州为“满洲”，天聪十年（1636）改国号“大清”后，定元旦、万寿、冬至为国家三大节，宫中均举行隆重的庆祝活动，届时皇帝与王公大臣俱朝服，设卤簿，奏乐。又“其明年，遂有事太庙，追尊列祖，四孟时享，岁暮禘祀奏乐。”“皇帝冬至、万寿二节与元旦同。”其御前乐队仍属初创，宫廷宴乐用“莽式”舞。此间凡除夕、元旦等大宴都要表演乐舞、百戏。另又“备四裔燕乐”，将东海女真之一瓦尔喀部乐舞、蒙古乐舞、朝鲜国俳等乐列入宴乐中。^[1]

康熙五十二年（1713）诏修律吕诸书于蒙养斋，立馆，遍求海内畅晓乐律者，当时李光地推荐景州魏廷珍、宁国梅毅成，王兰生任编纂。五十三年（1714）十二月己亥朔，乙卯（十七日）和硕诚亲王允祉等，以预制《律吕正义》进呈；音律法算著共为一部，起名《律历渊源》。史料记载《律吕正义》上编中提出中外古今唯一的“十四律制”。

乾隆八年（1743）将“莽式”定名为“庆隆舞”，由武舞“扬烈舞”和文舞“喜起舞”组成。明确其使用乐器、乐队编制、表演人数、服装、表演程序。同年，乾隆第一次巡幸盛京，仿“喜起舞”创新词制“世德舞”。乾隆十四年阿桂率军平定大小金川凯旋回朝时，又仿“喜起舞”制“德胜舞”。此时由“莽式”演变的“庆

^[1] 刘桂腾，石光伟《满族音乐研究》，第79页。

隆舞”、“世德舞”、“德胜舞”，广为宫廷各种场合运用。

5.2 清代音乐机构

教坊司，清顺治初年沿明代旧制设“教坊司”，承应宫廷朝会、宴享所用音乐。内设乐官和乐工，有九品奉亦一名，左右韶舞各一名，左右司乐各一名，协同官十五名，俳长二十名，色长十七名、歌工九十八名。同时亦有女乐官和女乐工，当时规定凡宫内行礼乐宴会用领女官四人，领教坊女乐二十四名，于宫内奏乐。顺治八年后，“女乐改用太监”更迭数次，终在顺治十六年定制改用太监，。后又裁去协同官五人，俳长并不再定员，乐工由各省乐户挑选入京补充。

和声署，雍正元年，定教坊司除乐户籍外，还更选精通音乐的人充当月乐工。雍正七年将“教坊司”改称为“和声署”，充任一切智能。

乐部，乾隆七年，庄亲王允禄和大学士尹泰、张昭主持成立国家音乐机构“乐部”，游礼部尚书和内务府大臣以及各部院大臣谙晓音律者，兼职总理乐部事务。“乐部”掌管“太常寺”神乐观所司祭祀之乐；宫中“堂子”家祭音乐，以及太庙祭祀音乐。“和声署”、“掌仪司”所司朝会、宴享之乐，即《中和韶乐》、《丹陛大乐》。乾隆五十八年，“和声署”还奏旨习宴乐的各部乐。“亦仪卫”所司卤簿诸乐。还对原“和声署”成员进行整顿，裁去奉亦等官，设满、汉署正各一人，满、汉署丞各一人，乐工一百二十人，乐工更名为署吏。

升平署，道光七年“和声署”改称为“”升平署，因设南长街南花园，亦称“南府”。专司戏曲传奇、乐舞、十番乐、灯戏、火戏。其中“什帮处”专司各民族音乐、百戏和外国音乐，并演奏女真族古老乐舞，如：龙灯戏、茶茶妞式乐舞等。

6 清代乐人以及乐书

6.1 清代乐人

清代,满洲乐人通过创作、表演、著书对中国民族音乐发展做出了巨大贡献。

允祉(?——1732),康熙皇帝第三个儿子,曾封为诚郡王、诚亲王。从罗马使节意大利人德理格(1670——1746)学习音乐,并参与《律吕新书》的编修,现在存有《律吕纂要》为允祉王府图籍。此外,允祉对数学、历史学都有研究,曾进呈《数学精蕴》、《历象考成》^[1]

允禄(?——1767),康熙皇帝第十六子,曾袭庄亲王。亦从意大利人德理格学习音乐,“允禄善于音乐,不辜负德理格教导。乾隆六年(1741)《律吕正义》后编开馆,允禄综理馆务,领导四十五人从事纂修工作。允禄博综典籍,精通乐学,在乾隆十年修成后,既于次年藩邸刊行《九宫大成南北词宫谱》八十二卷,五十册,朱墨套印。为南北曲用工尺记谱第一部书。十四年又刊《太古传宗》六卷,对于古剧曲似乎极有兴趣,在声乐方面也很有研究,可能会唱曲子。允禄不但解决了许多旧乐曲上的问题,还大胆推翻古来宫调区分传统,去贯彻康熙时代创作清制十四律理论。又编绘《皇朝礼乐图式》,精绘清制乐器图形,补充《律吕正义》中叙述之有备。”^[2]

岳端(1671——?),戏曲作家。又名蕴端,字正子,一字兼山,号红蓝主人。清宗室,曾封多罗勤郡王。著有传奇《扬州梦》,故事选自唐《续弦怪录》以及明人涉说《杜子春三入长安》。

司徒靖轅,清道光、咸丰年间(1821——1861)满洲单弦表演艺术家,又名司瑞轩,她所支持八角股票房名为“随缘乐”,故同行和听众做其艺名。据说他寓居城内,因不堪繁华市之嚣烦,于是前往西山投一别墅而修养,感于身世,研究八角鼓儿曲词,编有杂牌之曲,于此单弦渐兴也。他精通“八角鼓”说、学、逗、唱、吹、打、弹、拉各种技艺,在茶园贴出“随缘乐一人单弦八角鼓”的海报,自弹自唱演出。她善于唱词通俗化,又吸收“石韵”、“硬书”、“四板腔”等音乐,将“怯大鼓”|“怯快书”的牌子曲加以改造成为半说半唱新曲调,丰富和增强了

^[1] 陈万鼎《清史乐志之研究》,第27页。

^[2] 陈万鼎《清史乐志之研究》,第27页。

单弦音乐的表现力。^[1]

德寿山，满洲单弦表演艺术家，清末民初人。精通“八角鼓”说、学、逗、唱、吹、打、弹、拉各种技艺。初为票友，后与全如月等艺人把八角鼓表演，改为一人唱，一人弹三弦伴奏，使“八角鼓”从群曲表演固定为单弦表演，故与欧司瑞轩同被尊为单弦牌子曲的奠基人。曾将昆曲曲牌、京剧唱腔融入单弦音乐中，使之更丰富。她曾写有大量岔曲、牌子曲作品，自编自唱。^[2]

鹤侣氏（1803——1844），本名亦庚，自号长白爱莲士，墨香书屋主人，鹤侣主人，天下第一废物东西等。清宗室庄襄亲王世子。子弟书作家，笔名鹤侣氏。道光二十四年初（1844）定居沈阳。其子弟书作品传世最多，并擅写散文。作品有《侍卫叹》、《凤仪亭》、《党太尉》、《孟子见梁惠王》、《寄信》等，多为亲身经历的宫廷侍卫生活内容。还有《齐人有一妻一妾》、《刘高手治病》、《疯僧治病》、《借靴》等入木三分的讽刺、嘲笑、揭露社会的作品。晚年穷困潦倒。

喜晓峰（1822——1888），姓瓜尔佳氏，名喜麟，号晓峰，镶黄旗人。清末子弟书作家。祖籍吉林省长白，曾任河北知县，官至大理司丞。后居辽宁省新民县辽滨塔，与子弟书作家韩小窗，缪东麟结“荟兰诗社”。著名子弟书段《忆真妃》传为他所作。此外尚有《检查诗稿》与《询扯集诗稿》4卷，收入咏史诗400首（光绪十四年盛京同文山房刻本）。春树斋，满洲爱新觉罗氏，都们优贡生。清末子弟书作家。辽宁省辽阳人。留下其著名作品《蝴蝶梦》（庄子戏妻）。

德君如（1852——1925），京旗满洲，京剧艺术家。大学士穆彰阿之孙。幼年随父亲入票房消遣，后搭班演出。初演旦角，后演小生，以《辕门射戟》、《罗成叫关》等剧出名。

金秀山（1855——1915），京旗满洲，京剧表演艺术家。习铜锤花脸，善于用鼻音，以《锁五龙》、《草桥关》等唱功戏著名。曾“内廷奉养”。^[6]

汪笑浓（1858——1918），原名德克津，号仰天，满洲正黄旗，京剧作家、表演艺术家。曾任河南太康知县，因主持正义而罢官，罢职后投身“翠峰庵票房”工老生，其广收博采，据自己嗓音特点又吸收汪桂芬、孙菊仙的唱法，并融汉剧、徽剧、昆曲、粤剧的特点自成一派，唱做俱佳，代表剧《党八碑》、《博浪椎》、《哭

^[1] 《中国音乐词典》“司瑞轩”，第365页。

^[2] 《中国音乐词典》“德寿山”，第74页。

^[6] 《满族音乐研究》，第85页。

祖庙》等，多为自编剧本。

陈德霖（1862——1930），京旗满洲，京剧表演艺术家。幼年习昆旦以及京剧青衣兼刀马旦，以唱功著名。《宝莲灯》、《桑园寄子》。青年时曾“内廷奉养”。

钱金福（1862——1937），京旗满洲，京剧表演艺术家。习武净以及架子花脸，擅长《芦花荡》、《铁笼山》等戏，精心研究净角脸谱，曾“内廷奉养”。

马振卿，京旗内务府人，京剧表演艺术家。谭派票友老生，外号“马叫天”。

瑞德宝（1877——？），京旗满洲，京剧表演艺术家。习武生兼老生。以武生戏《剑锋山》、《独木关》、老生戏《战长沙》等戏知名。

黄润甫（？——1916），京旗满洲，京剧表演艺术家。习架子花脸，以念白 做功见长，尤成功饰演曹操著名，有“活曹操”之称。^[1]

6.2 乐书

《律吕正义》上、下、续编，康熙三十一年（1682）康熙在乾清宫召集士九卿议律时，经乐人笛瑟审音以及当众运算，结果“非隔八相生之义耶？”遂大学士李光地撰写《大司乐释义》、《乐律论辩》。后康熙主持考证历史乐志和音律古籍，经实际审音验算，由魏廷珍、美谷城、王兰生编撰上篇《正律审音》2卷，“讲管音弦音律度，多算律方面问题，中外古今惟一的‘十四律制’就在此编中发生。”发明黄钟起数，及纵长、体积、面冥、周经律吕损益之理，管弦音律度清浊旋宫之法。其下编《和声定乐》2卷，讲排箫、箫、笛子、笙、头管、埙、琴瑟、钟、磬各乐器制作原理论。《律吕正义后编》120卷，乾隆六年（1741）开馆修纂。乾隆亲自审音，命允禄、张昭、永熔等人对“宴乐”和传统礼乐进行精确审词度曲后编写。书中详细记载清宫廷音乐的乐谱、舞谱与乐器图。其中丹陛大乐、清乐、饶歌大乐、蒙古的筚吹乐、朝鲜国的乐器图尤为珍贵。^[2]

《九宫大成南北词宫谱》82卷，乐工周祥钰、邹金生、徐兴华、王文禄、徐应龙、朱延繆等分任其事，并有大批民间艺人参加，成书于热河太学。记录南北曲曲牌2094个，连同变体共有曲牌4466个。包括唐、宋词、宋、元诸宫调，元、明散曲，南戏，北杂剧，明清传奇等不同时代，来源不同，不同格律的韵文，按南曲的引曲、正曲、集曲和北曲的只曲、套曲分类，有北套曲185套，南北合套36套。宫谱详细记录了各种体式，分别正字、衬字，注明工尺、板眼、句读，韵

^[1] 刘桂腾，石光伟《满族音乐研究》，第85页。

^[2] 《中国音乐词典》“律吕正义”，第255页。

格。^[1]

霓裳续谱 8 卷。全书共收集城市俗曲 30 余种，共有 642 首，杂曲 407 首，万寿庆典词 21 首。杂曲有《南叠落》、《寄生草》、《黄沥调》、《平岔》、《银纽丝》、《劈破玉》、《打枣杆》、《弹簧调》、《边关调》、《秧歌》等曲牌曲词，内容多为情歌居多。选辑者颜自德为天津“三和堂”曲师，编辑圈点者王听昭，字善述，直隶大兴人，从刑部主事升到员外部。书中其自序：“京华为四方辐辏之区，凡玩意知观者，皆于是乎聚。曲部其一也。……三和堂”颜曲师，津门人也。幼工音律，疆记博闻。凡其所习，俱觅人定入本头，今年已经七十余……《白雪遗音》4 卷，收小曲歌词 780 首。以《马调头》的曲词最多，并附有《马调头》工尺谱（未点板眼）。还有《岭儿调》、《满江红》、《岔曲》、《湖广调》、《银纽丝》、《九连环》、《七香车》、《起字呀呀哟》、《八角鼓》等曲牌曲词和南词（较早的弹词开篇）作品。题材广泛，以写爱情居多，还有小说、戏曲人物故事和写景作品，慢八旗子弟编写的“八角鼓”（岔曲）曲词 59 首。另附有弹词《玉蜻蜓》9 回。^[2]

《行有恒堂琴谱》清皇室定恭亲王后裔编写。道光二十二（1840）刊本。收有当时北京流传的琴曲 8 首。^[3]

^[1] 黄胜泉《中国音乐词典》第 203 页。

^[2] 黄胜泉《中国音乐词典》第 12 页。

^[3] 黄胜泉《中国音乐词典》第 438 页。

7 满族传统说唱艺术“说部”

7.1 传统说部传统说部兴于明清

明代时已有人专研过,《四库全书总目提要》中,说部这一术语被大量运用。至近代,说部一词,更为所用。俞建猷《晋唐小说六十种》民国四年序:说部之书,汗牛充库,而大抵别为两派。晋唐尚文,宋元尚理。鲁迅曾多次运用这个概念。如《坟》中的《摩罗诗力说》、《文化偏至论》、《我之节烈观》等篇及《伪自由书》中《电的利弊》一文,都有提及。《中国小说史略》中用此词更多,如第十二篇《宋之话本》、第十九篇《明之人情小说》、第二十三篇《清之讽刺小说》、第二十七篇《清之侠义小说及公案》都以此来界定小说所属的范围。鲁迅虽没对“说部”明确下定义,但可以从他对此词的运用中看出其观点。以《月界旅行辨言》为例,其中阐述我国说部,若言情谈故刺时志怪者,架栋汗牛,而独于科学小说,乃如麟角。林纾曾将《人间喜剧》中的《永别》、《红房子旅馆》、《新兵》等短篇小说译成文言文,并结集成一部《哀吹录》,于1915年在“说部丛书”中出版。前人之用说部,其界定并不是统一的,如《四库全书总目提要》中,随笔偶记之书,被目为“似说部而非说部”,而《山西通志》里的“说部”一目,就收有随笔偶记之类。

现在人们所指说部的概念,包括传奇、志怪、笔记等。陈汝衡在谈到说部的时候多半都指向明清的小说,可见在明清这个概念已是非常普遍的了。满族的说部,特指在民间流传的一种口头文学样式,情况有所不同。

7.2 满族说部音乐

说部是满族说唱传统“乌勒本”的继承,开始时以满语在氏族内部口耳相传。由于满语的逐渐衰颓,出现了用汉语或满汉合璧的讲述形式。发展到20世纪中期,说部也沉寂在民间不为人知。在近几十年的时间里,满族知识分子搜集、整理了几十部说部,从而改变了说部的传承方式,使其从在氏族内部传承为主渐渐变为以特定地域为核心进行传承的状况,其后再发展为“知识型”传承人的“文本传承”方式。说部与满族人对祖先历史的高度认同有关,与抢救本民族文化、重建本民族文化的强烈意识有关,也与说部传承人的个人、家庭记忆有很密切的关系。

当代说部“知识型”传承方式的出现使说部得以以新的面貌出现。满族的“讲古”习俗有着悠久的历史，满族人将其称为“乌勒本”(ulabun)，亦称说部；有的学者经过调查发现民间亦有称“德布德林”(tebtelin 满语“部”)的，比较而言，这是相对晚近的称呼，我们无法判定是何时由何人开始的。据有的学者^[1]考证，在 20 世纪七八十年代，在满族聚居地，有的家族或个人还有演唱或聆听说部的情况，但是在讲述场合、讲述时间的长短、讲述篇目上都有所不同。21 世纪初，在满族多位知识分子、文化人的努力下，说部渐渐进入人们的视野，在他们的抢救、挖掘下，几十部说部名录被发现、整理出来。当时有影响的传承人包括傅英仁、关墨卿、马亚川、杨青山、徐明达、刘显之等。对说部作出较大贡献的不仅是这些传承人，还有那些记录整理说部的知识分子。现在人们熟悉的传承人如富育光、赵东升、何世环、张德玉等老前辈。

7.2.1 满族说部

与满族说部相关的有几个概念，如“讲古”习俗、“乌勒本”、“德布德林”。“讲古”习俗在大多数少数民族中都有，不宜作为学术概念处理；“德布德林”流传的时间较长，特指比较原始的叙事诗。我们目前见到的说部不仅有韵体的，也有散体的叙事；而普遍为人们接受和认可的概念为说部和“乌勒本”。我们可以从产生年代、接受角度、从内容和长度等角度和彼此的交叉来谈“乌勒本”和说部的异同。从产生年代上来说，“乌勒本”产生得比较早，具体产生于何时，我们不得而知。从接受角度考量，“乌勒本”是一个满语词汇，说部是借用汉语的表述，它的出现跟满语在民国期间的式微有一定关系。笔者调查的几位传承人都认为说部和“乌勒本”讲述的内容基本一致，说部的内容可能更加充盈。目前我们见到的说部动辄几十万字，而“乌勒本”基本上是“骨架”，字数较少。“乌勒本”的内容说部中有，而说部中的内容“乌勒本”中却未必得见。可以说，“乌勒本”是保留原始内容形式时满族民众对它的称呼；说部是发展到一定阶段，加入了很多现代内容时的称呼，说部保留了“乌勒本”中的骨架逐渐得以丰富。在发展过程中，有的“乌勒本”已经失传，有的保留得比较完整。

根据以上分析及笔者所见资料，可暂且为说部作如下界定：满族传统说部沿袭了满族“讲古”习俗，是“乌勒本”在现代社会的发展，它既保留了“乌勒本”

^[1] 鲁迅《鲁迅全集》，人民文学出版社 1973 年版，第 11 页。

的核心内容,又有现代的变异。最初在氏族内部以血缘关系传承为主,后渐渐地以一个地域为核心加以传承。涉及满族各氏族祖先的历史、著名英雄人物的业绩、氏族的兴亡发轫、还有萨满教仪式、婚丧礼仪、天祭海祭等民族习俗、宗教活动,生产生活、天文知识、社会生活、社会关系等内容,以神话、传说、民间故事、史诗、长篇叙事诗等方式保留下来,是一种韵散结合、内容繁杂的综合性口头说唱艺术。

满族说部大多保存在年过古稀的满族文化老人手中,国内目前能够用满语讲述说部的人不超过十名(在永吉土城乡的赵明哲、双城的马亚川、宁安的傅英仁、四季屯的何世环和张顺刚),据目前了解的传承人有近17位,其中大多数已经过世。笔者重点调查的传承人,如富育光、赵东升等人,从小在浓郁的满族文化氛围中成长,从长辈那聆听了大量的满族故事、“乌勒本”说唱,他们中有人文化水平很高,是其工作领域的佼佼者;现在虽远离儿时生活的社区,但仍与之保持着密切的联系;有的传承人还是其家族的穆昆达(族长),有很高的威望。他们不仅继承了该氏族世代传承的说部,而且在保护民族文化的情感驱动下,对说部的抢救做出了巨大的贡献,因此我们将这些传承人定位为“知识型”传承人。

在我国少数民族中,有很多处于濒危状态的文学样式,或因传承人的断代、传承所依托的语言的濒危、或是受众的注意力转移,在民间已经沉寂了很多年,如满族的萨满神歌、说部、赫哲族的伊玛堪等。说部是满族大型的口头叙事,每一部基本上都有几十万字左右,我们该如何看待这种现象?当然,要厘清这些问题,需要从多个方面进行分析。笔者在此只想通过对说部传承人的访谈资料和对以往资料的梳理,从一个新的视角阐释说部于现今得以继续传承的原因。

7.2.2 满族说部的产生

满族能够产生如此恢宏的说部;初时,是与各姓氏的兴亡息息相关的。满族说部为满族社会、历史、文化研究乃至中国北方民族关系史、疆域史和社会学、民族学、历史学、宗教学、民俗学的深入研究,提供了极其丰富的珍贵史料。

就目前见到的文献而言,对“乌勒本”的产生和传承记录最早的是金代,“从完颜金到后金两代,女真人中各部落和分支部落中,皆有‘阿兰玛法’或称‘阿兰尼牙玛’,意思是专门从事搜集传说记述大事的人。他们的职责就是把该部落或部族人们口口相传的族源神话,英雄传说记载下来……这些人便是当时部落里

的文化人,讲古趣儿的活跃分子,也是口碑传奇的创造者、传承者,很受敬重。到了努尔哈赤、皇太极的时代,这类人物更受尊崇,记写档子,成了朝廷和民间穆昆(氏族)普遍和经常要办的大事,由专门的‘榜色达’(记档的头)或‘巴克什’(文书)负责。这类档子在朝廷逐渐演变成国史——皇帝实录,在民间逐步演变成宗谱。”^[1]满族在发展过程中,非常重视文化教育,每个氏族都会出钱资助后代或氏族中的人才去读书,而这些文化人为传承本民族文化起到了极大的作用,“乌勒本”最早的传承人都是有着“金子一般的嘴”的萨满色夫(师傅之意)或是文化人,依靠他们的口耳相传,才将“乌勒本”代代传承下来的。

“乌勒本”主要在氏族内以血缘传承、满语讲唱为主,而说部的应运而生,则与满文的衰颓、汉族说书的影响、汉族的文学经典大量翻译并在满族人中间广为流传有很重要的关系。清中叶后,满语渐废,说唱“乌勒本”多使用汉语并夹杂一些满语,或用满文、汉文、汉文标音满文简写的提纲讲唱;近些年,珲春、宁安、依兰、东宁等地满族人讲唱说部故事,都是用汉语。现在“讲古”习俗所依托的语言、氏族制度都已渐趋衰颓,已知的几位主要传承人都已年过古稀,说部的传承人也与此前有了明显的变化。所以就会出现一种情况:“乌勒本”和说部的称呼同时存在,很易混淆。同是一部作品,可能既是“乌勒本”也是说部,这两个概念实际上主要是在年代上的区分,不过有的说部比较古老原始,所以就避不开“乌勒本”的称呼,在本文中,我们尊重传承人、研究者的说法。

7.2.3 满族说部的发展轨迹:

氏族内部→氏族外部→特定地域内传承→“知识型”传承人依靠文本传承
根据对说部传承人的调查、了解,发现说部的传承方式在满族内部发生了很大变化,从以氏族内部传承为主扩大到氏族外部传承,后又渐渐变为以特定地域为核心进行传承的状况,其后再发展为“知识型”传承人的“文本传承”方式。当然,到后来几种传承方式可能同时存在。

氏族内部传承 此处指单一的氏族内部传承,“乌勒本”的传承方式以氏族内部传承为主,同时它也是说部的最初流传方式,尤其是“窝车库乌勒本”(神龛上的故事)和“包衣乌勒本”(家传、家史)主要是在氏族内部传承,此时,讲唱者和听讲者都是本氏族的人,有严格的限定。如《乌布西奔妈妈》(6000多行)、《尼

^[1] 马亚川《浅谈满族民间文学》,《北方民族》1992年第1期,第84页。

山萨满》、《西林大萨满》和《天宫大战》，由于其神秘性，有特定的仪式、说唱场合和时间，只能在氏族内部传承，传承人一般都为萨满，不能为氏族外的人所了解。“包衣乌勒本”《萨布素将军传》、《萨大人传》主要在富察氏中流传、《扈伦四部传奇》是赵东升的家传、《雪山罕王传》、《东海窝集传》是傅英仁的家传、《成都满蒙八旗史传》为刘显之传承的说部，都已有文本流传。

氏族外部传承 随着满族与东北其他民族日益密切的交往，满族说部说唱的时候不限于本氏族的人，其他氏族、少数民族——赫哲族、鄂伦春族、鄂温克族都喜闻乐听说部，后来有些说部成为一个地方普遍流传的故事，说唱的人也不限于本氏族。如关于萨布素将军的说部虽主要在富察氏族中流传，但是由于故事的趣味性、感染力，受到更多人的喜爱，同样流传到其他氏族中；老罕王的传说在东北各地都有流传，当时讲唱的传本，名称并不统一，有诸多的异文使说部生辉；而《尼山萨满》更是成为了东北民族的共同财富，如赫哲族的《一新萨满》，达斡尔族的《尼桑萨满》、鄂温克族的《尼山萨满》传说以及鄂伦春族的《尼顺萨满》传说。

据富育光回忆：“只有像爱辉这样的大镇子里边，才会有从吉林沈阳（当时称叫奉天）或哈尔滨来的说书艺人有绰号叫‘小雷公’、‘扇子刘’、‘小彩凤’、‘堂笑天’的艺人，用扎板、琴弦、八角鼓弹唱《雪妃坟》、《漠北英雄传》。他们为了挣钱，学了一些满族话，也学说部，有时也加入一些满族话，一加入满族说部的内容，满族人都爱听。他们用别的名子、自己擅长的方式来讲说部，对说部也有一定的促进作用。但是在交通不方便的村屯还是以氏族传承为主。”特定地域内传承 每个满族聚居的地方，其历史、地理、风俗有特殊性，有些与一地直接联系的故事，其承继路线具有明显的地方性。^[1]每一说部都有它的主要流传地，如《顺康秘录》在北京、《双钩记》在黑龙江、《飞啸三巧传奇》和《黑水英雄传》在爱辉地区、《松水凤楼传》和《姻缘传》流传地在吉林省等等。《金兀术的传说》流传在松花江、乌苏里江、牡丹江流域的满族、赫哲族中，在满族人和赫哲人的口传中，金兀术是女真民族英雄。

《女真谱评》是流传在阿什河、拉林河一带完颜金的肇兴之地的历史传说。传说从九天女与渔郎成婚，繁衍出女真族起始，讲述了函普到阿骨打的完颜部勃兴

^[1] 孟慧英《满族民间文化论集》，第48页，吉林人民出版社1990年版。

史、辽金大战、金朝的鼎盛、清朝的兴衰等历史。《女真谱评》手抄本是一个叫傅延华的秀才有心搜集留下的许多辽代、金代女真人的故事传说，结合他对历代王朝兴衰的看法写下的。

这样，说部就自然地由民族内传承为主发展到民族外传承、地域性传承了，这种传承方式扩大了说部对北方其他民族的影响，有的篇目甚至成为民族间共享的民间文学。很多学者通过调查发现：说部的不为人知，在民间逐渐湮没的时间大概在 20 世纪 70 年代左右。不过也正是在此时，一些满族文化人已经开始有意识地到民间探访、搜集、整理说部了。现阶段：“知识型”传承人依靠文本传承，多种传承方式并存。

我们目前所知道的传承人传承路线比较复杂，以富育光为例，他所掌握的说部来源比较复杂，有其家传的《萨大人传》、《飞啸三巧传奇》和《顺康秘录》；还有由他人说唱，其父记录下来的《东海沉冤录》、《天宫大战》、《雪妃娘娘与包鲁嘎汗》；另外富育光根据线索搜集到的努尔哈赤的后裔拥有的说部《两世罕王传》、《松水凤楼传》、《鳌拜巴图鲁》、《双钩记》、《忠烈罕王遗事》、1958 年冬他从东宁老贺家挖掘出的史诗《乌布西奔妈妈》。

他们通过有意地搜集、整理其他氏族的说部，使之成为自己能够讲唱的说部，这样就扩大了说部的传承圈子，使某些说部在氏族外传承。从另一个方面说，文本的传承成为新的传承方式。每一部长篇说部，都凝聚了不知多少代人的心血，不知经过多少次的即时访问和关键性充实才形成的。像口头传承的民间文学样式，往往需要既把讲述人视为传承者，也把听众视为传承者，因其归根到底是一种口头记忆，它无法完全脱离包括听众在内的被反复讲述的语境。那些有意继承民族文化遗产的听众也可以成为传承人，如赫哲族尤金良本不会唱《希特莫日根》，是通过整理尤贵连演唱的文本才开始演唱的，当然他也肯定听过很多次“伊玛堪”的演唱。在现在说部的传承后继乏人的状况下，这样的案例为民间培养满族说部传承人提供了新的方法，那些曾经听过说部演唱的人也是潜在的传承人；下一步对传承人的调查也可以拓宽思路，将那些只会演唱一部或几部、演唱篇幅短小、演唱的形式有所变化的人都可以设定为传承人，对他们要重点跟踪调查。我们借鉴周星的观点^[1]，将满族说部传承人视为“那些能够演唱说部的人、不管是

^[1] 周星《从“传承”的角度理解文化遗产》，第 45 页，中山大学出版社 2005 年版。

会唱一部还是多部；而且也包括那些搜集、整理（辽宁新宾满族自治县的满族研究所的张德玉就是如此，他将现在流传于大四平镇的《佟春秀传奇》和《三皇姑开矿》故事的不同异文进行衔接、整理形成了说部）、传承满族说部的文化人，还应该包括在历史上曾经创作过说部的文化人（像马亚川掌握的《女真谱评》（有20册，主要从完颜部的始祖九天神女与函普的故事传说，一直讲到清朝的灭亡），是晚清的一个叫傅延华的秀才根据流传在阿什河、拉林河一带的辽代、金代女真人的故事传说结合他对历代王朝兴衰的看法写下来后，代代流传下来的。还有一个是满族历史上非常有名的英和，曾被流放到齐齐哈尔、爱辉一带，因而在民间传说中他便成了《飞啸三巧传奇》的作者）”，从而将传承人的范围扩大了，即“知识型”传承人。

8 结论

8.1 清代满族音乐对后世具体影响

辛亥革命推翻了清王朝，结束了中国历史上几千年的封建统治，在孙中山的领导下成立了中华民国。1912年9月5日孙中山在西四广济寺会见北京各界旗人代表说：“辛亥革命的迅速胜利和减少流血，是与广大北方旗人的顺应历史潮流分不开的。”满族人一度受到歧视。

“八旗子弟书”至清末已经衰落，不过却对奉天大鼓的形成却有影响。清代流传在洛阳一带，由“八角鼓”发展的“鼓子曲”音乐，进入其他民间音乐形式，遂成了“小调曲子”。伴奏有三弦、琵琶、二胡、四胡等。至今，我们民间仍有传唱这些小调曲子。流传到南阳一带的“鼓子曲”，称为“大调曲子”。

中华人民共和国成立后，国家重视民间音乐，部分的满族音乐表演形式也得到了恢复和发展。纵观满族音乐的发展，满族与各少数民族一样，其音乐生成受到社会的经济、文化、语言、习俗等因素的影响。满族的先世，长期处在民族迁徙、战争和民族分化与融合中，没有坚持使用本民族的语言和文字，深受汉族文化的影响，所以直接影响了满族音乐的形态、风格和发展。

形态简约的女真族和满族民歌的融合，使满族音乐又平添了特殊的因素。所以，满族音乐有着不可忽视的历史价值和艺术价值，它曾影响中原北方和东北地区各民族的音乐发展，尤其是世家艺术的宝藏。

满族是中国五十五个少数民族中具有四千多年历史的古老民族，现在有人口近千万，居全国民族的第三位。几千年来，经过满族直系先人以及世世代代的创造，音乐获得了很大的发展。无论是先秦时期的“肃慎”、两汉和魏晋时期的“挹娄”、南北朝时期的“女真”，以及清代以后的“满洲”人，都积累了丰富的满足音乐传统，流传至今。由于满足具有“小集中，大分散”的居住特点，其音乐的流布面很广。

满族音乐的发展经历了一个复杂而独特的历程。就满族音乐历史而言，肃慎、挹娄、勿吉、几个时期是满族音乐的萌芽生成时代，女真是满族音乐的发展阶段，清代是满族音乐交融时代。

满族音乐是起源于中国东北地区的少数民族音乐。从史料记载中观之，满族的先世——靺鞨、女真所创作的“渤海乐”、“女真乐”和清皇太极改称“满洲”后的满族音乐，已成为东北古代音乐的主体，在历史上曾对日本音乐和我国中原音乐有过较大影响。然而，由于社会发展、民族融合等文化背景的改变，使满族音乐的面貌发生了不同程度变化。

满语属阿尔泰语系，原有本民族文字，已近失传。居民通用汉语汉文。满族曾信仰萨满教，古代满族主要以狩猎为生，精于骑射。近代从事农耕及其它生产方式。满族音乐属于东亚乐系。包括民间音乐、宫廷音乐和宗教音乐三类。民间音乐在东北各省满族聚居地区尚有保存，民歌有山歌、劳动号子、小调、小唱、风俗歌、儿歌等类别，其中《巴音波罗》、《靠山调》、《跑南海》等是流传较广的曲目。歌舞音乐有“莽式空齐”，每逢年节喜庆，主客双方轮番热情起舞，一领众合。始创于满族的子弟书、八角鼓，后来发展成为流行于北方的曲艺品种“清音子弟书”和“八角鼓说唱”。近代广泛流行在北京等地的说唱音乐单弦即是由八角鼓说唱演变而来。满族宫廷音乐过去主要传承于沈阳、北京的皇宫之中，在清代文献《律吕正义后编》中有详尽的文字、乐谱记载，有重要的历史、文化价值。宗教音乐主要指满族萨满祭祀活动中的音乐。分宫廷萨满及民间萨满两类。过去在祭天、祭祖、还愿、庆丰收等各种仪式活动时，举行烧香跳神歌舞。由萨满（男巫）、乌答有（女巫）执抓鼓、扎板，边击鼓奏乐，边唱边舞。萨满歌舞的伴奏鼓点比较多样。

8. 2 满族音乐的文化背景及艺术形态

有史可查的满族先世音乐是“渤海乐”，它是靺鞨建立渤海国后，逐渐吸收高句丽后裔、夫余人和其他部落而形成的渤海族的音乐。渤海国初建时期，各部落尚处在原始社会晚期阶段，渔猎是主要生产方式，以后由于和唐王朝的交流日趋密切，形成了国家政权中心地区生产方式农耕化的阶级社会文化结构，而边缘地区还保留原始的土著文化。这方面可从东宁县团结遗址发现渤海时期平民居住的半地穴式居住址和在渤海上京发现的地面建筑居住址的强烈对比便可窥见一斑。渤海国文化曾极盛一时，（自契丹灭渤海后，渤海故地空虚、遗民甚少，其文化遭到毁灭性的破坏。）从后世记载中看到，“渤海乐”大致可分成两部分，一部分是渤海贵族享用略有汉化的贵族音乐，如渤海贞孝公主墓壁画中的三个乐伎，他们手

持的乐器，似拍板、箏篪、琵琶，这些是唐燕乐的典型乐器。这部分音乐经融会渤海、高句丽、汉族音乐风格为一体后，不仅为渤海贵族服务，还流传到日本，成为日本宫廷音乐中的一部分。另一部分是民间音乐。渤海土著人生活在北方的深山密林、江泽湖畔，严酷的生活环境和殊死的狩猎生活，形成了粗犷乐观、勇猛机智的性格。《旧唐书·北狄传》载：“靺鞨人性凶悍，无忧戚，……”、《契丹国志·卷 26》载：“有‘三人渤海当一虎’之语，夸男子智勇骁勇”。由此《隋书·乐志》载：“开皇初年，（靺鞨诸部）相率遣使贡献，高祖因厚劳之。令宴饮之前使者与其徒皆起舞，曲折多战斗之容”。公元 926 年契丹灭渤海后，移居契丹本土的渤海人仍跳传统的“踏捶”舞。从上述形容渤海民间乐舞的记载中，虽无从考察其音乐形态，但可以判断出渤海族民间音乐的生成与他们的性格和生产方式有着极密切的关系。近年，音乐家们挖掘、整理出了渤海国时期传入日本宫廷的“渤海乐”中的一个乐曲——《新靺鞨》，从解译后的乐谱中看，“曲调坚定有力，有劳动号子的特点。旋律音阶是以 s o l, l a, d o 三音列为核心的五声音阶，这正是现在满族民间音乐的特点”。这个乐谱以具体的音乐形态证实，渤海族民间音乐具有以劳动节奏为主和体现原始美的艺术特征。

渤海国亡后，“黑水靺鞨后称女真，金源各族所从出也”。建立金帝国的完颜部源于“生女真”，始初他们生活在地处边远，气候寒冷的丛山荒野、江河湖泊间，生产落后、生活困难，仍处在野蛮阶段。但是他们孕育着自强精神，企望南迁，最后经过长期大规模的征战统一了女真各部，又消灭辽王朝，建立起庞大的金帝国。此后，女真族呈多种文化状况，入主中原和上京地区的女真人以农耕文化为主，逐步与汉文化结合进入文明社会；而留在东北地区其他的女真人仍以渔猎、畜牧文化为主，处在较落后的文化状态。

在音乐上，一方面金统治者为了巩固政权效仿汉文化，让“乐”为“礼”服务，便极力吸收辽宋音乐，使其典礼音乐、祭祀音乐丰富完备，并形成较完整的礼乐制度和治乐思想；另一方面，因为过分地推崇汉文化而淡化了女真文化，使官方制定的女真语和女真字逐渐被汉语、汉字所代替，继而女真族音乐也被人们淡忘。正如《金史·乐志》载：“大定二十五年，幸上京……于时宗室妇女起舞，进酒毕，群臣故老起舞，上曰：‘吾来故乡数月矣，今回期已近，未尝有一人歌本曲者。汝曹来前，吾为汝歌’……於是诸老人更歌本曲。”由此可见，除老人外，大多数女

真人不会唱本民族歌曲。所以,女真族民间音乐在史料中的记载仅是,乐有“鼓笛”、歌有“鹧鸪”、“臻蓬蓬歌”等。那些以后作为牌子曲进入“元杂剧”,似乎是女真语曲名的“阿那忽”、“风流体”、“唐兀歹”、“也不罗”等。在女真族的萨满活动中还可看到女真音乐的踪迹,《金史》卷65“谢里忽传”载:“国俗,有被杀者,必使巫覡以诅祝杀之者……歌而诅之曰:‘取尔一角指天,一角指地之牛,无名之马,向之则华面,背之则白尾,横视之则有右翼者。’其哀切凄婉。若嵩里之音。”这段文字记载了辽代女真人的萨满活动及其萨满歌词和音乐情势。

在努尔哈赤统一女真族各部之前,东北地区大约有建州女真、海西女真和野人女真三大部,建州女真从牡丹江下游迁徙到浑河支流苏子河畔,由于该地邻近明朝边地,促其生产方式从狩猎型急剧向农耕型转化,形成满语称之为“拖克索”的庄园奴隶制。海西女真从松花江中、下游迁徙到开原东和吉林南一带,他们除从事农业生产外,还与汉人进行用土产品牲畜换取生活、生产用品的交易,使经济有了进一步发展,其庄园奴隶制比建州女真形成的还略早。野人女真留居在黑龙江流域,他们仍以渔猎为生,兼从事农业生产。满族统一后,虽从狩猎文化转为农耕文化,但“精骑射、尚勇武、喜渔猎、善歌舞是其突出的习尚。骑马是狩猎和交通的必备条件,射箭是谋生(狩猎)和御敌的必要手段,已达到人人熟谙的程度。”满族人的性格“以勇往掠夺为荣耀,以退缩无为为耻辱。所以战争之时人人踊跃争先,奋不顾身,甚至下令也制止不住。”从上述满族人的生产方式、生活习俗和性格秉性可以想到,满族音乐以反映生产、生活为主要内容,旋律质朴、节奏棱角分明,音乐性格坚定有力。这些艺术特征在当代音乐工作者所收集整理的满族音乐中都得以映证。

综上所述,在清入关以前的满族及其先世,他们生活在天气寒冷、自然条件恶劣的东北地区北部,出于生存的基本需求,迫切需要改变生活环境,在其北部毫无出路之时,极盼南迁,为此长期处在民族迁徙、战争、分化、融合之中。这种仅能维持生存的生产劳动和动荡的生活环境,使民间音乐呈现以极贴近生活内容的自然音调形态,以此来解除劳动疲劳,达到自娱效果。在此期间,因为满族先世在东北地区没有形成长期相对独立的政权体系,没有坚持使用本民族的语言和文字,且又长期在不同时期、不同地区、不同程度地吸收汉文化,所以影响满族民间音乐形态、风格的自成体系和发展,几乎长期停留在较简单的音乐形态上。

然而对满族音乐的认识却不能如此简单,正因为满族及其先世的不断迁徙,使得满族民间音乐在不同文化领域中发生了不同变化。

满族音乐发展的三大文化圈:

在满族音乐(包括渤海乐、女真乐)发展历程中,因受不同民族文化影响,呈现出其生存、发展的三大文化圈,即中原北方以汉文化为主体的文化圈;东北地区以满汉文化为主体的文化圈;满族人聚居地的满文化圈。

1. 中原北方以汉文化为主体的文化圈

渤海国亡后,辽统治者唯恐其作乱,将渤海族人分散强迁至各地,到了金代,辽东地区的渤海族人逐渐增多,“人口达到五千余户,兵士有三万人”,金统治者也恐其难控制,故逐年将其迁徙到山东防卫,每年有数百户,“到熙宗皇统元年(公元1141年),金朝政府更将渤海人大批迁徙到中原地区”,如此大批渤海人迁徙中原,必将渤海音乐文化带到中原,继续流传,最后以融入汉族音乐文化中的形式得以隐性发展,正如《金史·乐志》载:“……有散乐,有渤海乐,有本国旧音……”。

金代女真族入主中原,正是女真族社会由奴隶制向封建制转化的历史阶段,具有悠久历史传统的汉文化从经济生活、政治体制、思想意识、伦理道德、风俗习惯对女真族都有较大影响。金统治者主张民族平等,女真人和汉人都是国人;主张学习汉语和汉儒的经书和理学等著作,拜汉儒为师(如金熙宗请宋人韩昉为师,海陵王完颜亮及其兄、子曾请汉儒张用直为师)。在汉文化影响下,金代的文字“依仿汉人楷字,因契丹字制,合本国语,制女直(女真)字”;宗教改信佛教和道教;其绘画、雕塑、建筑发展很快,皆似汉风;自然科学方面的天文、数学、医学等都有较大发展。在文学方面,女真文人在创作上跨越了汉文化的楚辞、汉赋阶段,“金一代的诗人,一开始就是从唐诗、宋词着手。女真文学的形式主要是诗、词、曲、散文、戏剧等。”金代兴起的“院本”和“杂剧”,为传入中原的女真族音乐提供了广阔的发展领域,其中“院本”运用了大量女真族音乐,据专家、学者考察:“在690本‘金院本’中,采用汉人古乐曲的只有16本,其余可能运用女真音乐或金代北方民族音乐。”此后,在“金院本”和“诸宫调”基础上形成的“元杂剧”和明代戏剧中,也明显地吸收运用了女真音乐。如元代著名女真族戏剧家李直夫创作的杂剧《虎头牌》,“……尤其是对女真人风俗和军俗的描写,具体而生动,演出时《虎头牌》采用了〈阿那忽〉、〈风流体〉、〈唐兀歹〉、〈也不罗〉等女真乐

曲。”《虎头牌》“剧本第二折用了许多源出于女真音乐的北曲，元明间这一折颇为流行，由于用17个曲牌组成套曲，通名‘十七换头’”。在元明间的戏剧中，贾仲明创作的《金安寿》和关汉卿创作的《南吕第一枝》的唱词中，曾提到的“者刺古”、“鹧鸪”、“垂手”都是女真族的乐舞名称，当女真音乐以其简约的民歌形态进入中原时，正值汉文化的戏剧发端时期，在此良机，女真族音乐从民歌跃入说唱和戏曲，进入了一个幸运的“时空”。以后又和其他北方民族音乐一起形成了日后较有影响的“北曲”。《中国音乐词典》“北曲”词条云：“（北曲）其中有唐、宋以来的歌舞大曲，宋、金以来的说唱诸宫调，宋代流行的词调，以及鼓子词、转踏、唱赚等说唱音乐或歌舞音乐，还有少数民族的民歌，尤其女真族的民歌占有相当比重。”另外，女真族的“臻蓬蓬歌”和太平鼓也传入中原，“人无不喜闻其声而效之者”；至明朝“京师有太平鼓之戏”，而且“有结为太平鼓会者，聚众数百人。”

清入关后，统治者一方面为治理国家巩固政权积极竭力学习汉族文化；另一方面为维护满族“国语骑射”的民族意识又制定了一些方针政策。由此，形成满文化自身不断发展的同时，又逐渐融入汉文化的历程，在此历程中“八旗子弟乐”的出现，以及“八旗子弟乐”中的子弟书、牌子曲、高跷、太平鼓、和经过“八旗子弟乐”化的什不闲、太平歌、道情等音乐与其后中原的京韵大鼓、梅花大鼓、单弦牌子曲，东北的东北大鼓、二人转等音乐的渊源关系、都不同程度地体现出满文化特征。正如李家林在《关于〈北平俗曲略〉的话》一文的第一部分“北平俗曲的来源”中所说：“我们研究北平俗曲的结果，知道北平原有的俗曲不多，大半都是从外省输入的。……东北由辽金清输入打连厢、倒喇、群曲、蹦蹦戏等；……传播这些歌曲的人，北方以蒙古女真诸族为主，……”

清统治者为了巩固政权，将满族诸部编成八旗分散居住在全国各地，由此满族的民间音乐也被带到全国各地，流传在驻守边疆八旗军中的“八旗子弟乐”，便是在满族民歌和萨满神歌的曲调上，填以具有简单故事情节的歌词，用八角鼓伴奏，来抒发心中思乡之情的音乐。这种长于抒情、叙事一唱到底的音乐形式传入京都后，受到人们喜爱，八旗文人便参照民间鼓曲的格式和北方音韵的“十三道大辙”，创作出近似鼓曲的“八旗子弟书”，后因初创地域和风格不同，又分成“高亢红火、慷慨激昂”的“东城调”和“缠绵悱恻、婉转低回”的“西城调”。最初“八旗子弟书”用满语写作演唱，在逐渐混入汉语演唱时称为“满汉兼”；其后根据听众的需要，又

有一部分满汉文对照的唱本，或用满语或用汉语演唱，谓之“满汉和壁”；最后因满族通用汉语，故“子弟书”也都用汉语写作和演唱了。在此期间，“子弟书”传到天津，形成“语言通俗流畅，接近方言口语，节奏较快”的“天津子弟书”（也称“卫子弟”）；后又传到盛京（沈阳）称为“清音子弟书”。清末，“子弟书”衰落。在其基础上逐渐形成了流行于京津一带的“梅花大鼓”，以及与“木板大鼓”相结合的“京韵大鼓”。

在东北满族人民中，还流传着一种手执八角鼓自编自唱的艺术形式，名为“八角鼓”。清入关后，它已具有说唱特征雏形，也传入关内。此后，“八角鼓”的表演形式以满文化特征和其他满族音乐文化因素，以及中原音乐文化一起促成“单弦牌子曲”的形成和发展。“单弦牌子曲”运用满族乐器八角鼓伴奏；其音乐吸收“子弟书”中的“西城调”和明、清流行的时调小曲（其中有可能包括满族民歌和满族八角鼓音乐），以及因满族士兵宝恒（又名小岔）唱得最好而命名的“岔曲”。在其表演形式从群唱改变成“单弦”形式，以及文学、音乐内容又进一步充实提高时，满族单弦表演艺术家德寿山等人又融入了大量的满汉文化，此后，“单弦牌子曲”盛传不衰至今。此外，满族八角鼓也对其他地区的说唱艺术有一定的影响，“现在山东流行的聊城八角鼓与满族八角鼓有渊源关系，河南大调曲子、兰州鼓子、青海平弦等都吸收过八角鼓的曲牌。”

上述表明，满族及其先世的音乐在进入中原后，伴随着汉族音乐的进化，也处在一个有利于自身发展的良好氛围中，它在不断发展中与汉族音乐相融合。事实证明，北方中原的民间音乐的旋律舒展流畅、节奏清晰欢快、性格阳刚爽直等特点的形成，无不受着北方各少数民族音乐文化（其中也包括满族音乐文化）的影响。

2. 东北地区以满汉文化为主体的文化圈

东北地区是满族（女真族）的发源地，从金帝国至清帝国，无论是入主中原的贵族还是留居东北的贵族，都明显大量地吸收汉文化，这从史料记载和出土文物中可以明见。但在民间，满族（女真族）民俗文化对汉族的影响，胜于汉族生产技术对满族的影响。

金代，统治者从关内虏迁大批汉人到东北，这些迁徙到东北的汉人，不少都成为女真人的奴婢，形成金代奴婢户大都是汉人。金统治者强迫东北地区汉人女

真化，曾下令“禁民（汉人）汉服及削发不如式者死，”由此，“女真人统治下的汉人在服式、发式、居住、饮食方面都已相当程度的女真化。所以金世宗时的大臣唐括安礼认为‘猛安人与汉户，今皆一家，彼耕此种，皆是国人’”。到了明代，仍有大量汉人被掳掠成为女真人的奴婢，他们“久居彼境，则语文日变，忘其本语，势所必然。”“他们不仅在语言上‘不解汉语’改操女真语，而且在文化习俗的各方面都逐渐接受女真文化的影响，而女真化了。”清代，因东北地区土地肥沃、特产丰富，大批汉人不断流入关外，分散在东北各地居住的汉人因与满人杂居之多寡成分不同，而呈现出自西向东汉化程度渐弱的趋势。由于汉人逐年到东北垦荒，至康熙年间已影响八旗生计，尤以京旗最为突出。为解决此问题，乾隆初年施行将京旗闲散移屯东北和对东北全面封禁，尤其对“祖宗发祥地”实行长期重点封禁，以此限制汉人出关。为加强“满化”，封禁措施的第6条规定“专设满官治理州县”，第7条是“恢复满族旧俗”，如满族官员一律要称呼满语姓名，不准改汉姓呼汉名；山海关外州县没有满语命名的都要翻改满语名字；满人都要学习满语；满族、蒙古、锡伯、巴尔虎佑领下之女，不许和汉人结亲等。在生活习俗上，强迫汉人仿照满族剃发易服；汉族妇女废除了缠足；汉人也喜食满族的食品，如黏食、苏叶饽饽、萨其玛、豆面卷子、酸菜、酸汤子等；定亲之日，汉人也依照满族习俗，女饰盛服用旱烟筒为男家来宾依次装烟以及两家主人“换盅”。在游艺上，汉人也学会玩“嘎拉哈”和“走百病”。在宗教习俗上，汉人也逐渐接受萨满教和跳神。总之，在留居东北的汉人中，沦为满族奴婢的汉人（谓“包衣者”）满化最深，编入八旗中的汉军旗人满化也较深，其余的汉人亦有不同程度的满化。此后，“封禁”、“反封禁”、“弛禁”的斗争一直持续，直到民国才告终。其影响一方面延缓了东北地区开发的进程，另一方面却也留存了大量满族文化。民国以后，虽然关内汉人带来了各种汉文化，但长期封闭的东北地区因悠久的历史积淀，仍以满文化为主，兼融汉文化，似可称为满汉文化。

从现存满族音乐作品中可以看到满族音乐的特征是：“宫、商、角三音小组是满族音乐的核心音调，……以采用宫调式的最多，商调式、角调式次之，羽调式、徵调式则少见。……由于满族单词重音常落在单词的最后一个音节上，所以在散板和有板两类节拍中，都经常出现前短后长或前紧后松的节奏型，如《三字经》式的歌词使满族民间音乐中常出现X X X—|| X X X ||的节奏型，……由于单

词重音后置，满族艺人称为‘老三点’。‘老三点’不但是民歌中常用的节奏型，也是歌舞曲和器乐曲中最常出现的节奏型。”东北地区（除满族聚居地外）能够体现满族音乐特征的艺术形式有东北大鼓、单鼓（旗香、民香）、二人转和部分汉族民歌。

东北大鼓是广泛流传在城乡的说唱艺术。据专家考证：“子弟书的兴起和传入，对东北大鼓的形成和发展有着深远的影响。据传它是在清代乾隆四十八年（1784年）由子弟书艺人黄甫臣等从北京传到东北的。最初的演唱形式是演唱者手持三弦边弹边唱，脚下绑着‘节子板’用以敲击节拍，老艺人也叫它‘弦子书’。……随着民间艺人的进城，使原始的、自弹自唱的‘弦子书’形式逐渐消失，代之而起的是以女角为主，外加三弦伴奏的演唱形式，这时的东北大鼓已发展到一个新的阶段。以上考证表明，“八旗子弟书”对东北大鼓的形成以及早期的东北大鼓曾有过影响。从专家介绍的东北大鼓主要唱腔曲谱资料中还可以看到，“两大口”是宫调式；“小口慢板”；“二六折”是徵调式；“快板”是宫调式；“散板”、“悲调”是徵调式；“扣调”是商调式。无论是宫调式还是徵调式唱腔（旋律中有变宫）都呈现出以 $\dot{d} o - r e - m i - s o l - l a$ 为主要旋律音的宫调式感觉。唱腔旋律质朴，无过多装饰，与唱词语调紧密结合，这些都不同程度体现出满族音乐的特征。

单鼓音乐（旗香、民香）中的满族音乐特征和满族文化特征，已有较多文献、专著详细阐述，其中“旗香”基本是满族文化的体现，而“民香”还没有全部满化，如汉民婚娶时不“烧香”，而满族使之；汉民“烧香”时不用“索罗杆子”；汉民表演时因使用小单皮鼓而设“小跑鼓”场面；汉民太平鼓音乐的鼓点是两棒鼓、四棒鼓等偶数棒，而满族是三棒鼓、五棒鼓等奇数棒；汉民只表演“一夕”，内容和形式要比满族少等。

二人转是具有浓郁东北风格的艺术形式，它兼有说唱和歌舞的特点。从诸多对二人转的研究资料表明，二人转融会了秧歌、民歌、什不闲、单鼓等音乐表演形式，其中也蕴含着较多的满族音乐文化特征。早在金代就有“踩高跷”，它与满族传统歌舞“莽式空齐”相结合，形成其后的“扬烈舞”。这种舞蹈，“舞人骑之竹马下，有一副1.2—2.4尺的跷腿，舞人踩跷起舞，从此‘扬烈舞’成为清代宫廷演出的重要舞蹈之一。”“‘什不闲’在乾隆年间曾进入京西八旗子弟倡办的八旗营之秧歌会。从此经过八旗子弟‘雅化’过的‘什不闲’常随这个秧歌队于每岁之正月

在圆明园的同乐园演出。……于嘉庆十八年随北京移居盛京的闲散宗室带至沈阳，……这时‘什不闲’已成为‘高跷秧歌’的重要组成部分，为携带方便，取消了‘什不闲’架子，通用秧歌队的一锣、一鼓、一钹伴奏。”据专家考证，二人转的重要曲牌“武嗨嗨”是“文嗨嗨”的变体，而“文嗨嗨”则是流传于辽宁新宾县满族地区已有120多年历史的民歌“采花”调的变体。“据70多岁的满族民歌手吴双浮说，当年此歌无名，因为在秧歌队中演唱，故称之为秧歌。”此外，金代盛传“连打厢”，“秧歌的霸王鞭、二人转的彩棒、金钱莲花落的金钱棍，皆源于此。”

在东北民歌中，汉族民歌分布较广，由于满汉文化交融，使得满、汉民歌难以分辨。但是从大量的汉族民歌中，依然能找出满族民歌的痕迹，现仅从《中国民歌》第3卷（上海文艺出版社1982年9月版）中所收集的为数不多的东北三省的汉族民歌中即可窥见一斑。从黑龙江省的《打秋千》（拜泉）、《十根花棍调》（齐齐哈尔）、《祭腔调》；吉林省的《小调》（柳河）；辽宁省的《拔白菜调》（凌源）、《十二月小调》、《双五更》（长海）、《泗州调》（朝阳）等民歌可以看到，这些民歌从节奏、调式、骨干调式音、音腔、旋律性格等方面都显现出满族民歌的特征。

综上所述，满族音乐在东北地区的满汉文化交融中已成为东北大鼓、单鼓、二人转的组成因素，它已由民歌形式进入到说唱、歌舞形态。如果说，由于受包括满族在内的北方少数民族音乐的影响，使北、南方汉族音乐的特点有明显区别，那么由于受满族音乐的影响，东北地区民间音乐与关内北方民间音乐也有着明显区别，其旋律在级进中陡然出现的七度大跳，节奏短促、棱角分明、音乐性格豪放、泼辣，无不显现出满族音乐中“骑射”的文化特征。

3. 满族人聚居地的满文化圈

在东北满族人聚居的地区，虽然他们的生产方式和文化教育受汉族影响，但其生活习俗、饮食、宗教信仰没有改变，封闭的民族文化圈，深厚的满文化积淀和民族心理意识，使满族民歌和萨满祭祀音乐相对保留其原状，呈现出原始、古朴的文化特征。

从现存的满族民歌中可以看到，其内容都极贴近生活，质朴到直白的程度。如《打猎歌》、《打水歌》、《包饺子》、《外面狗咬谁》、《嫂子丢了一根针》、《小孩睡大觉》等；其旋律可以感到是没有经过加工的原始民歌，其原因可能是太具有

鲜明的原始特征,较难与汉族民歌相融合,且又不具备进化到说唱、戏曲的内部因素,所以保留至今。

满族的萨满祭祀活动是以家族为单位进行的,他们祭祀的程序和使用的音乐大致相同。从音乐上看,口语化极强,旋律、节奏起伏变化不大,它与表演、服装、唱词、祭器一起呈现出古朴的满族文化特征。从中感到这种古风遗存,与祭祀的严肃、传承的严格、家族的独立、封闭不无关系。

满族人聚居地区,满族音乐还曾发展成戏曲,清代盛行的“八角鼓戏”和满族戏“朱春”的产生便是满族音乐进一步发展的结果。据《满族戏“朱春”初探》(隋书今)一文阐述,清康、乾时期,在八角鼓说唱基础上,发展成多种唱腔、多种曲牌的联曲、联套曲式,并有场次布景、故事情节和人物,故称“八角鼓戏”。因为此戏产生在北京,故其中也融入部分汉族音乐。大约在同一时期,黑龙江、吉林、承德等满族地区又产生了满族戏“朱春”(“朱春”是满语,由满族人称唱戏艺人为“朱春赛”简称而来),它是在祭祀音乐、八角鼓说唱、倒喇(已失传的满族说唱)和莽式空齐歌舞基础上发展而成。以大四弦做主奏乐器,还有笛、大抓鼓、小抓鼓、八角鼓、堂鼓、吊鼓、镲、钹、锣等。其内容有对神、祖先的祭祀,如《祭神歌》;有对满族历史上重大事件和战争的反映,如《胡独鹿达汗》;有满族神话、传说、故事的内容,如《错立身》(这一类剧目最多,最有特点);还有对汉族戏剧的移植,如《穆桂英大破天门阵》。总之,满族戏“朱春”具有浓郁的满族文化特点,在满族地区盛行一时。其后,此戏种曾一度濒于失传。近年来,满族文艺工作者进行极力抢救,呼和浩特市新城区的“满族戏”、吉林扶余县的“新城戏”、黑龙江宁安县的“塔戏”、黑龙江黑河市、爱辉县、孙吴县的“满族戏”等都是它们辛勤劳动的结果,它为人们展现了满族戏“朱春”的风貌。

综观满族音乐发展的全历程可以看到,从社会、生产、经济、语言、习俗等文化氛围对音乐生成发展的影响,它与其他少数民族音乐有着共性。然而满族音乐在特定历史文化氛围中,却有着明显的特殊性。简言之,满族族戏虽然源远流长,但是为了生存,在世代不断与汉文化融合迈入文明社会的同时,形成民族内部发展的极端不平衡。融入汉文化的族民与停留在渔牧文化的族民之间文化形态有着悬殊差距,由此造成音乐文化发展的停滞甚至断裂,使得它不能像蒙古族、藏族、朝鲜族音乐那样完整又具有鲜明特色的独立于各民族音乐之中。这种历史

规定的特殊性，使满族音乐在三种不同文化氛围中生存发展，从而形成了不同发展轨迹。虽然如此，满族音乐却有着可观的艺术价值，并曾影响过中原北方和东北地区的音乐发展，给这些音乐增添了无穷魅力，其中萨满祭祀音乐是满族古代音乐文化的活化石，为世界艺术家研究萨满文化提供了宝贵资料。

“功成作乐，治定制礼”，是中国历代封建统治者制礼作乐的初衷。所谓“礼乐”，就是指体现这种理念的宫廷仪式音乐，它主要用于朝廷的祭祀、朝会、宴会以及皇帝出巡等国务活动；作为一个空间概念的“宫廷”，则并不仅仅限于皇宫紫禁城中，而且延及皇帝活动的其它场所，如堂子等。清代宫廷礼乐的主体结构沿用明代旧制，如祭祀乐中的中和韶乐、朝会乐中的丹陛大乐、行幸乐中的铙歌鼓吹等。然而，礼乐中所纳入的满洲乐舞尽管所占比例不大，但其乐舞的政治象征、乐章中的满洲历史内容、管理机构中满洲人为主的执掌制度等，都体现出强烈的民族心理和民族特性，因而成为清代宫廷礼乐中最具特色的一部分。清代宫廷满洲乐舞之典型，是宴飨中表演的庆隆舞、世德舞、德胜舞、瓦尔喀部乐舞以及在祭祀仪式中表演的萨满乐舞。

满洲音乐的研究尚处于初级阶段，已经有很多的音乐研究者开始研究，并有很大的成就，这对于音乐研究有很大的帮助。

参考文献

一、专著

- 1、缪东麟：《沈阳百咏》，1878年3月出版。
- 2、曾国藩：《国朝先正事略》，同治年石印本，1864年。
- 3、清·赵翼：《檐曝亭杂记》卷一，中华书局出版，1982年。
- 4、清·李充国：《八旗画录》“自叙”，天津古籍出版社，1985年。
- 5、李声振：《百戏竹枝词》，北京古籍出版社，1982。
- 6、《清史稿》中华书局出版，1977年8月。
- 7、《大清世宗皇帝实录》卷三一，台湾华文书籍出版社，1969年。
- 8、郑振铎：《中国俗文学史》，上海人民音乐出版社，2006年5月。
- 9、陈茗培：《满族八角鼓》，内蒙古人民出版社，1987年。
- 10、清·顾琳：《书词绪论》1957年9月海古典文学出版社出版。
- 11、清·曼珠震均《天咫偶闻》卷七，北京古籍出版社，1982年。
- 12、罗明辉：《清代宫廷燕乐研究》，中国音乐学院学报，1994年第一期。
- 13、缪天瑞、吉联抗、郭乃安：《中国音乐词典》，人民音乐出版社，1984。
- 14、陈乃鼎：《清史乐志之研究》，国立故宫博物院院故宫丛刊编辑委员会编辑，1979年。
- 15、清代徐隐华：《宸垣识略》，北京古籍出版社，1981年。
- 16、清代杨宾：《柳边记略》，辽沈书社《辽海丛书》，1985年。
- 17、丁世良：《中国地方志民俗资料汇编》，书目文献出版社，1989年。
- 18、李浴：《东北艺术史》，春风文艺出版社，1992年。
- 19、杨荫柳：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981年。
- 20、薛红：《中国东北通史》，吉林文史出版社，1991年。
- 21、刘桂腾：《满族音乐研究》，人民音乐出版社2003年。
- 22、侯宝林、汪景寿、薛宝琨：《曲艺概论》，北京大学出版社1980年7月1日。
- 23、李家林：《关于北平俗曲略》。中国曲艺出版社，1988年。
- 24、缪东麟：《陪都杂述》。台北文海出版社，1982年。

- 25、王肯:《东北俗文化史》春风文艺出版社, 1879 年。
- 26、李啸仓:《曲艺谈》, 武汉通俗出版社, 1951 年。
- 27、张长弓:《鼓子曲言》, 正中书局, 1948 年。
- 28、王秀卿传谱, 于会泳:《单弦牌子曲分析》, 上海音乐出版社, 1958 年。
- 29、曲艺乙:《中国少数民族戏剧》, 作家出版社, 1964 年。

二、论文

- 1、石光伟: 中国音乐家协会吉林分会《满族祭祀歌舞》, 1981 年第三期。
- 2、石光伟: 中国音乐家协会吉林分会《满族民歌介绍》, 1982 年第六期。
- 3、李莉莎: 中国音乐学院学报《满族民歌音乐特色及其形成原因》, 1986 年第四期
- 4、李莉莎: 沈阳音乐学报《满族音乐概论》, 1990 年第三期。
- 5、笑宇: 中国音乐学报《满族乐器选介》, 1989 年第三期。
- 6、杨久盛: 满族民间歌曲选《满族满族民歌之辩证》, 1989 年 10 月。
- 7、李德: 民族研究论集《满足歌舞》, 辽宁民族出版社, 1992 年 12 月。

致 谢

在本文书稿即将完成之际，我要感谢的是我的导师胡新生教授，胡教授给了我很大的帮助，从选题到查找资料再到文章框架的确定和论文的修改，每次他都不厌其烦，给予精心指导。为我提供了很多的资料和宝贵意见。

胡老师渊博的学术知识，发散的学术思维，严谨的治学态度，高尚的道德品格，永远是我学习的榜样。每一次谈话，对于我来说，都如沐春风，使我受益匪浅，收获良多。

在胡老师的帮助下，我把选题范围缩小，查找很多资料。不过，本人学识和能力有限，本文肯定存在诸多缺点和不足，恳请各位老师不吝赐教，给予指导为谢。我还要感谢我的父母，在这段时间，给了我很大的支持和鼓励，还有许多关心和帮助我的同学和同事，在此一并致谢！

攻读学位期间发表的学术论文目录

- 2006、2 赤峰学院学报 《巴赫与宗教音乐》 独自
- 2006、3 赤峰学院学报 《讲授音乐基础理论感想》独自
- 2006、4 中国音乐教育 《音乐审美的境界》 独自
- 2007、6 赤峰学院学报 《当代艺术教育是否离艺术越来越远》独自